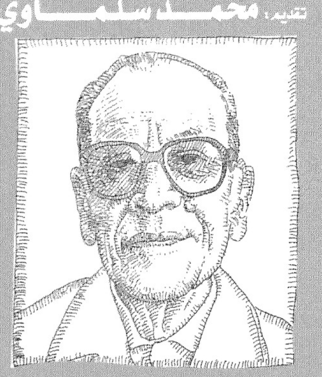
نجيب محفوظ

المكان الشعبي

في رواياته بين الواقع والإبداع

تأليف: شريف الشافعي

تقديم: محمد سلماوي



الدار المصرية اللبنانية



المكان الشعبي

في رواياته بين الواقع والإبداع

الدار المصرية اللبنانية
16 عبد الخالق ثروت تليفون : 3910250
فاكس: 3909618- ص.ب 2022 - القاهرة
www.almasriah.com
e-mail:info@almasriah.com
تجهيزات فنية : آر - تك- ت : 3143632
طبع: آمون ت: 7944517 - 7944356
رقم الإيداع: 21511 / 2006
الترقيم الدولي: 1 - 085 - 427 - 977
جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة
الطبعة الأولى: ذو القعدة 1427هـ - ديسمبر 2006م

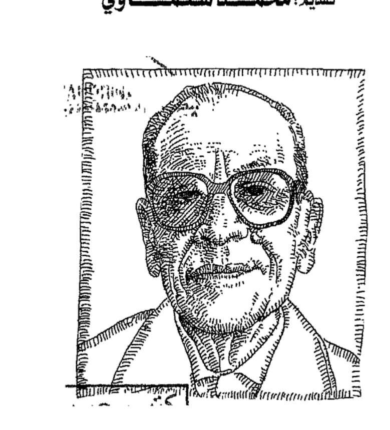


المكان الشعبي

في رواياته بين الواقع والإبداع

تأليف: شريف الشافعي

تقديم: محمد سلماوي



الدار المصرية اللبنانية

ـ المكان الشعبى فى روايات نجيب محفوظ: بين الواقع والإبداع.

ـ نُشرت فصول الكتاب ـ مختصرةً ـ كتحقيقات مصوّرة فى مجلة "نصف الدنيا" (مؤسسة الأهرام الصحفية).

ـ الصور الفوتوغرافية: شريف الشافعى.

إهداء

إلى الذى "أهدانى" بذرة هذا الكتاب،

أخى العزيز (المهندس محمد الشافعى)

(المهندس شريف الشافعى)

تقديم

بقلم الكاتب الكبير الأستاذ: محمد سلماوى
رئيس اتحاد كُتّاب مصر
والأمين العام لاتحاد الأدباء والكُتّاب العرب

كثير من الأدباء من ارتبطت أعمالهم بالمكان ارتباطًا عضويًا، بحيث لم يعد من الممكن أن تُذكر أعمالهم إلا وذُكرتْ معها المدينة التى جرت فيها أحداثها، ولم يعد من الممكن أن تذكر المدينة دون أن يذكر معها الكاتب وأعماله، وهكذا عرفنا "لندن ديكنـز"، وهى ليست العاصمة البريطانية التى نعرفها اليوم، وإنما هى ما صوّره أديبها الروائى الكبير "تشارلز ديكنـز" فى رواياته الشهيرة: "ديفيد كوبرفيلد" و"آمال عريضة" و"قصة مدينتين" .. وغيرها، والشيء نفسه بالنسبة لباريس "فكتور هوجو" و"بلزاك"، وروسيا "تولستوى" و"تشيكوف"، والشيء نفسه أيضًا، بالنسبة لأديبنا الأكبر نجيب محفوظ الذى وضعه العالم ـ ولم نضعه نحن ـ فى زمرة هؤلاء الكتاب العظام، الذين يقال عنهم عالميون، فمنحه أكبر جوائز الأدب فى العالم أجمع، وهى جائزة نوبل فى عام ١٩٨٨. فالمكان عند نجيب محفوظ هو عنصر أصيل فى

بنائه الروائى الخاص، بحيث لا يمكن اقتلاع أحداث أى من رواياته، وزرعها فى مكان آخر، فهل بإمكاننا أن نتصور أحداث "زقاق المدق" فى غير زقاق المدق؟! وهل بإمكاننا أن نتصور أحداث "القاهرة ٣٠" فى أية عاصمة أخرى؟

لذلك تحمست لكتاب شريف الشافعى، منذ أن بدأ ينشره كمقالات مسلسلة فى مجلة "نصف الدنيا"، ليتعقب بحسه الصحفى وبحساسيته الشاعرية، مختلف الأماكن التى كان لها أدوار رئيسية فى أعمال نجيب محفوظ، لأنه بذلك قد وضع يده على أحد العناصر الأساسية فى الإنتاج الأدبى لأكبر أدباء العرب.

وشريف الشافعى صحفى بارع، يلتقط القيمة الخبرية فيما حوله بتلقائية، ويقدمها للقارئ باقتدار، كما أنه ناقد أدبى متمكن من أدواته التحليلية، لكنه قبل ذلك كله شاعر غير هيِّن، له من الشفافية مثل ما له من الحنكة، وقد مكنه ذلك من معالجة موضوعه بطريقة متميزة، اجتمع فيها الحس الصحفى مع الرؤية النقدية، وامتزجت فيها الصياغة السلسة بالحساسية الشعرية، ولولا ذلك ما توصل شريف الشافعى إلى وضع يده، على ما يمكن أن يكون المفتاح الحقيقى لفهم عالم نجيب محفوظ الروائى .. ألا وهو المكان. والمكان الذى يطغى عند نجيب محفوظ على ما عداه من أمكنة، هو القاهرة القديمة، أو بمعنى أكثر تحديدًا هو حى الجمالية، الذى احتضن أحداث معظم رواياته الخالدة.

ولقد سألت الأستاذ نجيب محفوظ ذات مرّة: متى بدأ وعيه

بالمكان، فقال لى على الفور: " منذ بدأت أعى ما حولى، فأول ما جاءنى الوعى بأن هناك شيئًا حولى كانت الجمالية أمامى".

والمكان عند نجيب محفوظ، هو الذى يولِّد الشخصيات، والصلة بين المكان والشخصيات هى التاريخ، وفى ذلك فهو يقول: إن رجال ونساء حى الجمالية، هم أنفسهم بالنسبة له الفاطميون، وهم أيضًا الأيوبيون وهم المماليك ومن تبعهم، ممن عاشوا فى هذه البيوت نفسها، ومشوا فى هذه الشوارع نفسها. إذن فالمكان عند نجيب محفوظ ليس مجرد خلفية للأحداث، وإنما هو أيضًا البعد التاريخى للأحداث والأشخاص معًا.

ولقد استطاع محفوظ أن يحوّل المكان المحدد فى القاهرة القديمة إلى رمز إنسانى، لأى مكان آخر فى العالم، وهكذا نجح فى أن يصل إلى العالمية من خلال المحلية، لأنه أوصلنا إلى العام من خلال الخاص. ولقد قلت ذات مرة مداعبًا أديبنا الأكبر: ماذا لو دعوتك يا أستاذ نجيب إلى فندق هيلتون أو شيراتون لشرب القهوة؟ قال: سآتى معك بكل سرور، لكننى سأعود بعد ذلك إلى قهوتى فى الفيشاوي! على أن نجيب محفوظ لم يعد إلى القاهرة القديمة، ولا إلى قهوة الفيشاوى قبل رحيله بأعوام، بسبب الظروف الصحية التى ألمت به، بعد حادث الاعتداء الغاشم الذى تعرض له عام ١٩٩٤، وقد أخبرنى أنه كلما كان يستبد به الحنين إلى حيه القديم، كان يطلب من الأصدقاء أن يخرجوا به، حيث ينظر إلى الحى من داخل السيارة وهى تمر فوق الكوبرى العلوى، فيرى مئذنة الحسين وسقف قهوته القديمة، ويطلق

العنان لخياله يصوّر له كيف صار حال الحوارى الصغيرة، التى لا تدخلها السيارات والتى لن يراها ثانية.

وميزة إضافية لكتاب شريف الشافعى الذى نشره على حلقات صحفية، وهى أنه استطاع أن ينقل – ليس فقط للقارئ، وإنما للراحل نجيب محفوظ نفسه – واقع تلك الأماكن التى عاش فيها وكتب عنها والتى كان حنينه إليها يتزايد يومًا بعد يوم.

مقدمة المؤلف

للأمكنة فى روايات أديب نوبل نجيب محفوظ حضور جغرافى وفنى طاغ، ويكاد يتعانق المكان الحقيقى "الجغرافى" بالمكان الإبداعى "المتخيل"، فى أغلبية رواياته التى تفسح للمكان دور البطولة فى كثير من الأحوال، وبخاصة فى المرحلة الواقعية من أدب نجيب محفوظ.

إن الباحث عن جغرافيا أحياء القاهرة، يجد ضالته فى روايات نجيب محفوظ (على مبارك زمانه)، فقد استوعبت رواياته التفاصيل الجغرافية، بل وخرائط أحياء القاهرة فى عقود القرن العشرين، وبخاصة الأربعينيات والخمسينيات. أما المحلل الأدبى الذى يتقصى الغاية الفنية للمكان فى الرواية الأدبية، أو قيمة المكان فى النص، فإنه يجد ضالته أيضًا فى روايات محفوظ المختلفة، مثل بين القصرين وقصر الشوق، والسكرية، وزقاق المدق، وخان الخليلى، وقشتمر وغيرها من الأعمال الإبداعية التى أعلى الكاتب فيها من شأن المكان، ومنحه قيمة كبرى على الصعيد الدرامى والتصويرى والفلسفى والرؤيوى، فهى روايات "مكانية" إذا جاز التعبير.

لقد سجّل أديب نوبل نجيب محفوظ العديد من الأمكنة القاهرية

(نسبةً إلى المدينة التى ذاب عشقًا فيها وصار رمزًا من رموزها) تسجيلًا جغرافيًا صريحًا من ناحية، وتسجيلًا فنيًا دالًا وإسقاطيًا ورمزيًا من ناحية أخرى.

وبين هذين التسجيلين، نحاول التحرك فى قراءتنا هذه، لنقارن بين جغرافيا أحياء وشوارع وأزقة وحارات القاهرة، فى عهد روايات نجيب محفوظ، وبينها فى لحظتنا الراهنة، ونضع الكلمات والسطور المحفوظية التى تصف وتصوّر تلك الأمكنة، إلى جوار الصور الفوتوغرافية الملتقطة حديثًا للأمكنة ذاتها بكاميرا حقيقية. ولا يعنينا بطبيعة الحال الاكتفاء بتدوين تحولات المكان وتطوراته عبر الزمان كغاية نهائية، ولكن الأهم هو رصد التغيرات المجتمعية، والتطورات الحياتية ومنحنى العادات والتقاليد، ومنظومة القيم فوق تلك الأمكنة الفريدة الدالة، التى رصدها نجيب محفوظ، وقيّمها وحللها فى زمن الرواية، ونحاول نحن إعادة رصدها وتقييمها وتحليلها فى وقتنا الحالى، حيث الألفية الثالثة من عمر البشرية.

كما يشغلنا، من جهة أخرى، التعرف على المعادل المكانى الحقيقى أو الواقعى، لما هو متخيل من أمكنة نجيب محفوظ الروائية، فهل دكان السيد أحمد عبد الجواد بطل الثلاثية الشهير يعادله ـ مكانيًا ـ دكان حقيقي؟! وهل "قهوة" المعلم "كرشة" التى تتوسط "زقاق المدق" قهوة حقيقية؟! وهل مقهى "قشتمر" بالعباسية، كما هو وارد فى الرواية التى تحمل اسمه، يوجد فى موضعه مقهى واقعى يحمل الاسم ذاته؟ والأهم: هل بقيت هذه الأمكنة على عهدها منذ كتابة تلك الروايات وحتى اللحظة الراهنة؟!

بدايةً، وقبل بدء رحلة تقصى أمكنة روايات نجيب محفوظ على نحو تفصيلى، نشير إلى أن المكان عند نجيب محفوظ، لم يكن مجرد إطار استاتيكى، يحتضن الأحداث، ويلتف حول حركية الشخوص، ويستوعب "سيولة" الزمان، ولكنه كان عنصرًا جوهريًا ـ ظاهرًا وخفيًا فى آن ـ داخل بوتقة المزيج الروائى المتجانس. فالمكان، فى صيرورته وتفاعلاته مع الناس والأحداث، هو كائن حى، ينمو، يتحرك، يتأثر، يؤثر، يحب، يكره. وإن بيت الإنسان ـ كما فى أبجدية "نظرية الأدب" ـ هو امتداد لنفسه، فإذا وصفتَ البيت، فقد وصفتَ الإنسان. وإن البيت ـ كما يرى جاستون باشلار فى كتابه "جماليات المكان" (ترجمة غالب هلسا) ـ هو أكثر من منظر طبيعى، إذ هو "حالة نفسية، وهو جسد وروح، وهو عالم الإنسان الأول، وهو واحد من أهم العوامل التى تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية".

والمكان يأخذ دورًا بلا شك فى روايات الواقعيين، بعد أن كان المنظر الطبيعى ـ على حد مقولة الدكتور طه وادى فى كتابه "دراسات فى نقد الرواية" ـ مجرد ديكور للمشاهد الغرامية المأساوية لدى الرومانسيين، بل وقد يكون المكان هو "البطل الرئيسى" لبعض روايات نجيب محفوظ: الثلاثية، خان الخليلى، زقاق المدق، وغيرها. فإن البيئة، أو الواقع المحلى أو الشعبى، تظهر عند كتّاب الواقعية باعتبارها قوة فعالة مؤثرة فى حياة الشخصيات، ولا شك فى أن هذا الوصف المسهب للبيئة، يمنح القارئ قدرًا من الإحساس بصدق التصوير وواقعية الحدث. وعلى هذا يمكن القول إن المكان فى عمل

واقعى (مثل أعمال محفوظ الواقعية)، يشارك فى صنع الحدث أو الفعل القصصى.

وها هو (الزمان) ـ الفعلى لا الروائى ـ يخرج بدوره من وراء مشربية (المكان) ـ الحقيقى لا المتخيَّل ـ ليتحرك إلى الأمام بسرعة مذهلة. وها هى أمكنة روايات نجيب محفوظ تمتثل لقانون التغيير الأزلى: العطفة تتحول إلى شارع، والحانوت إلى سوبر ماركت، والملاية اللف إلى فستان، والبيت الحجرى القديم إلى عمارة شاهقة. وتبقى الأثريات، والعمائر الإسلامية العتيقة، وطائفة الحرفيين و"الصنايعية" المتأصلين، يبقى هؤلاء كلهم ليحفظوا جسد الجغرافيا من التلاشى، وروح التاريخ من الذوبان!

وعلى الرغم من بعض "العمليات الجراحية"، التى أجريت فى جسد هذه الأمكنة، فإن الروح الشعبية الطازجة لا تزال محوِّمة فى الهواء، تتجمع قطيراتها لتسقط مطرًا، ترضع منه نباتات العادات وأشجار التقاليد المتوغلة فى لحم الأرض، لتبقى هذه الأحياء معبرة ـ حتى اليوم ـ عن صميم وجدان الشعب المصرى البسيط.

إن الأحداث، كما يقول أمين مازن فى كتابه "دوائر الزوايا المتداخلة"، تختزن عادة فى ذاكرة الكاتب، سواء وهو يعيش الحياة اليومية، أى إسهامات أفراد، أو عبر تأمله للواقع وتخيله إياه. وقد يكون من الصعوبة، إن لم نقل الاستحالة، أن يفرق المرء بين ما يختزنه الكاتب من تجارب الحياة، أو من واقع التخيّل. وذلك لأن الأمرين يعكسان فى النهاية نوعية اختياراته، ويؤكدان طريق اهتمامه. فما يقدمه

الكاتب فى نهاية المطاف هو الحصيلة النهائية لمعاناته إزاء الواقع. ذلك أن التخيل يجسد طريقة التصور، والاختزان يعكس مدى الاستجابة الحقيقية لما جرى فى الزمن الماضى، بهدف الحنين إلى استعادته فى المستقبل. إن المعرفة والخطاب، وهذا ما يراه أونج فى كتابه "الشفاهية والكتابية" (ترجمة د.حسن البنا عز الدين) ينبثقان عن الخبرة الإنسانية، وإن السبيل الأولى إلى تنسيق هذه الخبرة لفظيًا هو روايتها كما حدثت تقريبًا (أو كما تم تخيّلها) أو كما أتت إلى الوجود من مجرى الزمن. وأحد السبل إلى التعامل مع هذا المجرى هو التوصل إلى خط سردى أو إنجاز بناء فنى روائى متكامل.

وفى دهليز كل سبيل وخان وعطفة ودرب، وقبو وزقاق وميدان ومدرسة وبيت وجامع.. وغيرها من الأمكنة، التى دارت حولها وفيها وبها، حكايات العم نجيب محفوظ، نبحث وننقب عما كان، وما هو كائن، استشرافًا لما سيكون!



★ الفصل الأول

المرأة و"بين القصرين" يخلعان البرقع!

فى رواية "بين القصرين" تجسدت تمامًا معالم الحياة فى هذه المنطقة، وكذلك فى "النحاسين"، و"بيت القاضى"، و"درب قرمز"، و"الخرنفش"، و"الصنادقية" وغيرها من مناطق القاهرة الفاطمية بالقرب من مسجد الحسين.

انتهت أحداث الرواية عام ١٩١٩ باستشهاد فهمى، الابن الأوسط فى عائلة أحمد عبد الجواد. ومع مرور هذه الأعوام الطوال، بين واقع الرواية وواقعنا الراهن، تعاقبت الأجيال، وتوالت الأحداث، واختفى بيت أم ياسين، وبيت زبيدة العالمة، وقهوة الصنادقية، ولم تعد المرأة تجهل أمور العالم، ولم يعد هناك مكان للبرقع الأسود!

انطلاقًا من الرواية ذاتها، كان علينا أن نحدد بدقة موقع بيت السيد أحمد عبد الجواد فى "بين القصرين"، ويصف نجيب محفوظ ذلك تفصيليًا: **"كانت المشربية تقع أمام سبيل بين القصرين، ويلتقى تحتها شارعا النحاسين الذى ينحدر إلى الجنوب، وبين القصرين الذى يصعد إلى الشمال"** (بين القصرين - صفحة ٦).

وثمة معلومة أخرى إيضاحية: **"غادرت الأم المشربية، وتبعتها خديجة، على حين تلكأت عائشة حتى خلا لها الجو، فانتقلت إلى جانب**

المشربية المطل على بين القصرين، ولم يطل الانتظار بها، فقد مرق من عطفة الخرنفش ضابط بوليس شاب، ومضى مقبلًا فى طريقه إلى الجمالية" (الرواية - ص ٣٠).

ولكى يتضح الموقع تمامًا نمشى مع كمال عبد الجواد، من مدرسته القريبة من الحسين إلى البيت: "قطع طريق الحسين وهو يقرأ الفاتحة، ثم انعطف إلى خان جعفر، ومنها إلى بيت القاضى، ولكنه بدلًا من أن يمضى إلى البيت مخترقًا النحاسين، عبر الميدان إلى درب قرمز على وحشته وإثارته لمخاوفه، ليتفادى المرور بدكان أبيه، وخرج من القبو إلى الشطر الآخر من الدرب، وعند نهايته طالعه سبيل بين القصرين ومدخل حمام السلطان، ثم لاحت لعينيه مشربيات بيته بلونها الأخضر القاتم، والباب الكبير بمطرقته البرونزية" (ص ٥٨).

البيت إذن: عند نهاية سكة النحاسين، وامتداد شارع بين القصرين (شارع المعز لدين الله حاليًا)، وفى مواجهة شارع الخرنفش (عطفة الخرنفش سابقًا)، وبمحاذاة درب قرمز.

ولعل قصر الأمير بشتاك (تم بناؤه فى الثلث الثانى من القرن الرابع عشر الميلادى)، باتساعه وأدواره المتعددة ومشربياته وجناحه المسكون - حتى الآن - ببعض الأهالى، هو المعادل المكانى لبيت أحمد عبد الجواد، وفقًا للخريطة السابقة. ولكن: هل كان الكاتب الكبير يقصد هذا البناء بالفعل؟ وهل كان يعتقد أن الزمن سيحفظه بمشربياته وسكانه حتى اليوم؟!

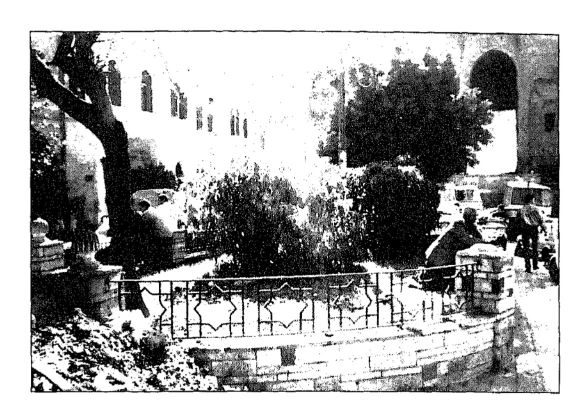


قصر بشتاك .. المعادل المكانى لبيت أحمد عبد الجواد فى بين القصرين

والطريف أنه توجد بداخل قصر الأمير بشتاك، إحدى اللوحات التشكيلية لفنان أجنبى تجسد معالم الحياة فى "بين القصرين"، فى مطلع القرن العشرين على نحو قريب الشبه ـ إلى حد كبير ـ مما صوره بالكلمة نجيب محفوظ خلال روايته.

أما بيت أم أمينة، الذى كان من النادر أن تذهب أمينة إليه "وعند كل زيارة يصطحبها السيد فى حنطور" (ص٤٣)، فلم يعد له أثر يوحى بهيئته العتيقة المرصودة فى النص الروائى، وقد كان موقعه فى "عطفة الخرنفش"، وهذه العطفة قد تحولت إلى شارع الخرنفش، وهو شارع متسع، به مجموعة من العمائر الحديثة، ومكتب بريد. وأيضًا منزل أم ياسين "فى طريق الجمالية مرورًا بعطفة قصر الشوق" (ص: ١٢٦ – ١٢٧) فلم يعد له أثر حاليًا أو معادل لهيئته فى الرواية، وثمة بنايات جديدة فى تلك المنطقة.

عطفة الخرنفش .. تحولت إلى شارع واسع فيه مكتب بريد



ميدان بيت القاضى الذى كان كمال عبد الجواد يسميه ميدان "ذقن الباشا"

وكذلك لا وجود للمقهى الذى كان عند ناصية الصنادقية، والذى كان أمامه بيت زبيدة العالمة، وفى هذا المحل يوجد بيت قديم حقًا، دوره السفلى يشغله أحد دكاكين الروائح والعطور. ويشكك الشيوخ من سكان البيت، وكثيرون من أهالى المنطقة فى وجود راقصات "عوالم" بين سكان هذا الدرب، لا فى عصرنا، ولا فى زمن رواية "بين القصرين"!

أما ميدان بيت القاضى، الذى كان كمال عبد الجواد "يسميه ميدان ذقن الباشا، مطلقًا عليه اسم الزهر الذى يعلو أشجاره، أو يسميه أحيانًا أخرى ميدان شنجرلى، ساحبًا عليه اسم بائع الشيكولاتة

التركى (ص: ١٩١ - ١٩٢)، فما زال على اتساعه واخضراره، رغم اختفاء شنجرلى بائع الشيكولاتة التركى الذى حل مكانه سوبر ماركت حديث، ومحل يعرض أقفاصًا للعصافير الملونة، وأضيف إلى الميدان - بالقرب من قسم الجمالية العتيق - أحد المستشفيات التخصصية!



دكان أحمد عبد الجواد بالنحاسين هو أحد هذه الدكاكين (مكانيًا)!

أما دكان أحمد عبد الجواد، "فيقع أمام جامع برقوق بالنحاسين" (ص ٤٣)، ولعل هذا الدرب بالكامل باق على ما كان عليه فى المخيِّلة الروائية، رغم التجديدات الهامشية التى أجريت على الحوانيت الكثيرة المنتشرة هناك، والتى تضم حرف وصناعات النحاس والألومنيوم والذهب والفضة والخشب والصدف والعطارة، حيث إن وسائل

الصناعة لم تتطور، ولا تزال المهارة الفردية هى أساس أغلبية هذه الحرف التقليدية، ولعل أبرز ما يصنعه النحاسون هو الأباريق المشغولة والفازات المزركشة، وتجتذب مثل هذه النقوش السائحين عادة، كما يجد فيها طلاب الفنون الجميلة مادة تشكيلية مثالية ينقلونها فى لوحاتهم التدريبية.



جامع السلطان برقوق أمام دكان أحمد عبد الجواد

وفى درب قرمز ـ ذلك الدرب الذى لم يتغير هو الاخر ـ يقف أحد الأسطوات القدامى فى حانوت صغير، يحتوى على تاريخ مصر

منقوشًا فى عدة لوحات وصور لزعماء مصر، يقف ممسكًا فى يديه تحفة نحاسية، استغرق فى صنعها قرابة شهرين بتوصية من أحد السائحين، ويقول لنا فى نبرة حزينة منكسرة: "لم يعد الزمان زماننا، ورغم ذلك فلا أستطيع التخلى عن فن أعشقه، وأشد ما يؤسفنى أن الأجانب فقط هم الذين يعرفون قدر معاناتى، ويبدو أن المصريين لم يعد لديهم نزوع نحو الجمال!".

أما قبو درب قرمز، الذى كان يخاف منه كمال عبد الجواد، حيث **"تتخذه العفاريت مسرحًا لألعابها الليلية"** (ص:٦٠) فلم يعد مخيفًا بالمرة، لزيادة معدل السكان بالمنطقة، وبالتالى انتعاش حركة العبور من وإلى الدرب. ولا يزال فى الدرب فانوس قديم معلق، بالإضافة إلى بعض سمات الحياة اليومية: موتوسيكل مستند إلى الحائط، سيدة تجلس على دكة، عربة يدوية حديدية، صندوق مياه غازية فارغ، كلب صغير يلهو، خرطوم قديم، إلخ. ولعل أطفال اليوم أسعد حظًا من كمال عبد الجواد، حيث إنهم يعبرون بكل بساطة من القبو دون أدنى خوف، بعد أن ولى عهد العفاريت!

ومنطقة الجمالية ـ كما يطلق الأثريون عليها ـ هى مدينة القصور، فقد عاشت عصورًا تاريخية ذهبية، وتمثل أجمل مبانى العصر. ولكن مع آخر أيام الدولة الأيوبية بدأت الأسواق تزحم المكان، وزحف وراءها البشر، ولا زالوا يزحفون إلى يومنا هذا، ويبدو أنه لابد من فض الاشتباك بين الأثر والناس، قبل أن تتحول البنايات التاريخية إلى عشوائيات!

إن الجمالية هى أقدم وأندر وأجمل أحياء مصر القديمة، وهى حى يحمل عبق التاريخ الإسلامى، ويرجع إلى ألف عام، ويحتوى على عشرات الآثار الغالية، ويحمل الحى اسم "بدر الجمالى المملوكى". وإذا كانت القاهرة عاصمة بداخلها ١٤ عاصمة، كما توضح الخبيرة الدكتورة شاهندة كريم فى دراسة لها، فالجمالية إحدى أبرز هذه العواصم، وهى منطقة حرف الخشب والصدف والنحاس والألومنيوم والذهب والفضة. ومن الأمكنة البارزة فى المنطقة: الدرب الأصفر، درب قرمز، التمكشية، بيت القاضى، بيت المال، عطفة القناصة، والخانات والوكالات والخانقة والدرب والزقاق .. إلخ. وهى حضارة وتراث ملك للبشرية، ولذلك هبت الدول والمنظمات لمساعدتها! وقد تشكلت أخيرًا مجموعة عمل لتحقيق "التنمية المتواصلة" التى تهدف إلى رفع الحى إلى حيز الضوء، لكى يتحول إلى منطقة متطورة بمشاركة أهله، بإبراز عشرات الآثار الغالية، وتطوير الصناعات الموجودة، وإنارة المزارات، وخلق مجتمع يشعر بقيمة الأثر وعوائده المادية والأنشطة التى تنسج حوله، لزيادة دخل الناس، وزيادة مشاركة المرأة بالعمل.

وبالفعل فقد بدأت مراحل تنفيذ برنامج زمنى لتطوير وتنمية منطقة الجمالية، والحفاظ على الآثار وحماية البيئة، وذلك من خلال نقل الأنشطة الملوثة للبيئة بعيدًا عن الكتلة السكنية، حيث تم تخصيص مئات الأفدنة بمنطقة القطامية، لنقل الأنشطة الملوثة إليها. وقدرت الميزانية المخصصة لهذه الأعمال بملايين الجنيهات وفقًا للبرنامج

المحدد، والذى يشمل كذلك تبليط الشوارع الأثرية بالبازلت وتخصيصها للمشاة لتتناسب مع الطابع الأثرى، مع نقل السكان المقيمين بالبنايات الآيلة للسقوط وصيانة المبانى القديمة، ولعل هذا الكم الوافر من المساجد والقباب والآثار الإسلامية، يجعل للمنطقة طابعًا فريدًا عند التعامل معها.

موت البرقع!

ولعل الأثر الذى امّحَى ولم يحزن عليه أحد، هو البرقع الأسود الذى كان يغطى وجه ـ وحياة ـ المرأة فى "بين القصرين"، وغيره من الأحياء الشعبية فى مطلع القرن العشرين!

كان البرقع بمثابة العازل لكل معالم المجتمع الخارجى، فعندما نطق أحمد عبد الجواد ببعض حروف السياسة كان أنْ: **"أصغتْ أمينة إليه باهتمام وسرور، اهتمام يستثيره فى نفسها أى نبأ يجيء من العالم الخارجى، الذى تكاد لا تعرف عنه شيئًا، وسرور يبعثه ما تجد فى حديث بعلها معها عن هذه الشئون الخطيرة من لفتة عطف تزدهيها، إلى ما فى الحديث نفسه من ثقافة يلذ لها أن تعيدها على مسمع من أبنائها، وخاصة فتاتيها اللتين تجهلان مثلها العالم الخارجى جهلاً تامًا"** (ص :١٨).

كانت المرأة ترى العالم من خلال المشربية فقط فى البيت المحافظ، ولم يكن البرقع وقفًا على المرأة المحتشمة، فالمرأة اللعوب ـ مثل أم مريم ـ لم تكن تجرؤ على طرح البرقع: **"كان السيد مكبًا على دفاتره، حين طرقت عتبة الدكان حذاء ذات كعب عالٍ، فرفع عينيه باهتمام غريزى،**

رأى امرأة تشتعل الملاءة اللف منها على جسم لحيم، وتنحسر حافة البرقع الأسود عن عينين مكحولتين" (ص :٣٨٨). هكذا كانت المرأة فى حالتها الطبيعية، داخل السياق المجتمعى وداخل مملكة الرجل، ولا نتعرض هنا لمحترفات البغاء، اللاتى كنَّ فى سجن أكثر بشاعة، وحتى المرأة التى تتظاهر بالقوة والندية للرجل (أم ياسين)، فقد كانت زيجاتها المتعددة ـ فى جوهرها ـ رمزًا للضعف أكثر منها رمزًا للقوة والخروج عن الاستقطاب نحو مركزية الرجل.

ولعل خروج المرأة فى مظاهرات ١٩١٩، كان بمثابة الشرارة التى انطلقت للتبشير بـ"المرأة الجديدة"، صاحبة الدور المختلف فى المجتمع والبيت والحياة. وإذا كانت الرواية قد استلهمت نموذج المرأة المقهورة ـ آنذاك ـ للتعبير عن "مصر" المستعمرة، فإن حركة الواقع المعاصر نحو الحرية النوعية تمثل مبررًا تاريخيًا للحرية النوعية، التى تحظى بها المرأة ـ حاليًا ـ فى بين القصرين وغيره من الأحياء.

لم يكن غريبًا أن تبدو المرأة فى وضعها السلبى قبل ثورة ١٩١٩، ولم يكن غريبًا أن يحادث أحمد عبد الجواد خلصاءه: **"تسائلنى عن إنجاب الإناث؟ إنه شر لا حيلة لنا فيه، ولكن الشكر إلى الله واجب على أية حال، لا يعنى هذا أنى لا أحب ابنتَّى، فالحق أننى أحبهما كما أحب ياسين وفهمى وكمال سواء بسواء، ولكن كيف يطمئن خاطرى وأنا أعلم بأنى سأحملهما يومًا إلى رجل غريب؟ ما حيلة البنت الضعيفة حيال رجل غريب، وهى بعيدة عن رعاية أبيها؟"** (ص:٣٠٢).

ولم يكن غريبًا أن تعتقد أمينة "أن الرجولة الحقة والاستبداد والسهر إلى ما بعد منتصف الليل، صفات ملازمة لشخص واحد" (ص:٩)، وأن تقول خديجة "الأمر لله فى السماء، ولأبى فى الأرض".

إن التجربة الواقعية الضخمة هنا، تحمل تربة خصبة لبذور الميتافيزيقا، التى تطرح ثمارها فى الروايات اللاحقة لنجيب محفوظ. إننا نجد ـ ونتفق فى ذلك مع نبيل فرج فى كتابه "نجيب محفوظ - حياته وأدبه" ـ فى هذه المرحلة الواقعية بعض نبوءات الأبعاد الميتافيزيقية التى تبلورت فيها بعد، ممثلة فى شخصية السيد أحمد عبد الجواد، الذى يتسم بملامح ألوهية، (لقد قالت خديجة: "الأمر لله فى السماء، ولأبى فى الأرض"، وقد اعترف محفوظ نفسه فى أحد حواراته بوجود تشابه ما بين (الربوبية والأبوة). كذلك يمكننا أن نرى فى هذه المرحلة الواقعية نفسها بقايا من الرصد التاريخى الدقيق، انحدرت من المرحلة التاريخية الأولى.

إن دراستنا لأدب نجيب محفوظ تقودنا فى حقيقة الأمر إلى تلمس ثقافة بأكملها، والواقع أن الإبداع فى كل صوره، على حد تعبير الدكتور رمضان بسطاويسى فى كتابه "الخطاب الثقافى للإبداع"، هو تعبير عن إدراك متعدد المستويات للعالم، ويعبر عن تصور هذه الفئة المبدعة للعالم، وانتماءات هذه الفئة، تسجل هذا الإدراك على نحو له خصوصيته وآلياته فى التعبير الإنسانى، وبالتالى يمكن اكتشاف (الثقافة)، بمعنى صور الحياة التى تتبناها قطاعات من الشعب، واتساع كم الإبداع الأدبى القصصى والروائى، قد أسهم فى الكشف

عـن ثقـافـات (المكـان) المتعددة فى طابعها الحفظى لذاكرة الأمة الثقافية.

استمرار الروح الشعبية

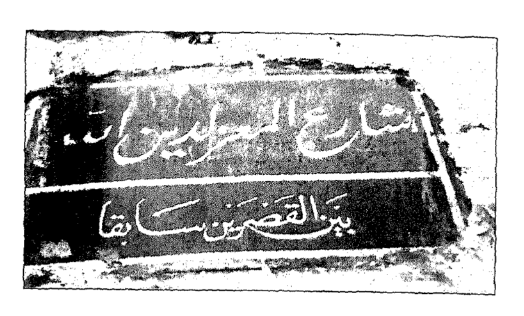
ـ "..وبادرت الأم والفتاتان إلى المشربية، ووقفن وراء شباكها المطل على النحاسين ليرين من ثقوبه رجال الأسرة فى الطريق، وبدا السيد وهو يسير فى تؤدة ووقار يحف به الجلال والجمال، رافعًا يديه بالتحية بين حين وآخر، وقد وقف له عم حسنين الحلاق، والحاج درويش بائع الفول، والفولى اللبان، وبيومى الشربتلى" (ص:٢٩).

ـ "..وكان السيد يرفع رأسه من الدفتر فى فترات متباعدة، فيستمع إلى التلاوة، أو يمد بصره إلى الطريق حيث لا ينقطع تيار المارة وعربات اليد والكارو، وسوارس التى تكاد تترنح من كبرها وثقلها، والباعة المغنون وهم يترنمون بطقاطيق الطماطم والملوخية والبامية، كل على مذهبه، ولم تكن الضوضاء لتحول بينه وبين تركيز ذهنه، بعدما اعتادها وألفها أكثر من ثلاثين عامًا فاستنام إليها حتى ليزعجه سكوتها" (ص:٤٤).

ينقل المشهدان السالفان، وغيرهما، صورة الحى الشعبى المصرى فى بدايات القرن العشرين، حيث انتشرت "الضوضاء"، واعتاد السكان عليها، سواء فى طريق بين القصرين أم فى النحاسين عند دكان أحمد عبد الجواد. والواقع أن هذه المنطقة لا تزال محتفظة بشعبيتها، ولا يزال كائن الضوضاء يسكن فيها بعد أن زاد نفوذه، ونما واستفحل!

إن بائع الفول والفولى اللبان وبيومى الشربتلى، قد أضيف إليهم حاليًا بائعو كيزان الذرة المشوية، والبطاطا، وصاحب عربة الكشرى، وبائع السندويتشات المتجول، وصاحب محل العصير وغيرهم. وسوارس التى تكاد تترنح من كبرها وثقلها اختفت، وحل محلها ما هو أكثر إزعاجًا، ونعنى بالطبع هذا العدد من السيارات والموتوسيكلات وعربات النقل وما شابه ذلك.

المنطقة لا تزال على شعبيتها، ولا تزال جامعة لهذا المزيج الاجتماعى: التجار، الصنايعية، الموظفين، الطلاب، والعاملين فى نطاق الآثار. ولم يعد هناك فرق بين الرجل والمرأة من ناحية الدور الاجتماعى على النحو القديم، فللمرأة أيضًا حظ من تلك الأنشطة (التجارة، الصناعة، الوظيفة، الدراسة، الآثار، السياحة...)، وتخلت المرأة عن حجرة العجين، والفرن، ولم يعد **"السطح هو الدنيا الجديدة التى تقضى فيها المرأة ساعة حافلة بالحب والسرور مع الحمام والدجاج"** (ص: ٤٠)، فقد خلت الأسطح كلها تقريبًا من الدواجن، واعتلتها هوائيات وأطباق استقبال قنوات التليفزيون، ذلك الجهاز الذى أسهم - هو وغيره - فى توحيد الذوق الشعبى، والانتقاص من خصوصية المكان، فلا يكاد يبدو اختلاف جوهرى بين طبائع البشر فى الأمكنة الشعبية المختلفة، وإن ظلت الخصوصية المعمارية والأثرية هى الطابع المميز لبين القصرين.



لافتة قديمة لشارع بين القصرين

إن كاتبنا المخضرم حريص دائمًا، كما يوضح الدكتور غالى شكرى فى كتابه "أزمة الجنس فى القصة العربية"، على أن يتخير قطاعًا إنسانيًا يتجاذب ما فيه من خيوط معقدة متشابكة، يحاول أن يستشرف لكيانها المعقد المتشابك معنى أو دلالة، ويضطره ذلك لأن يعبأ بكثير من التفاصيل الدقيقة، وأن يطرق من الموضوعات المتشعبة ما يصل به إلى مفهوم عام للمجتمع أو الإنسان، وهكذا يخطئ الكثيرون ممن يدرجونه على الحافة بين الاتجاهين الطبيعى والواقعى، فما يأخذه من "الوراثة" لا يدع منه عاملًا حاسمًا فى التطور، وما يجنح إليه من التفاصيل والدقائق الصغيرة لا يستهدف به (الواقع طبق الأصل)، وإنما يضفى عليه دلالات خاصة فى حاجة إلى التأنى والتأمل!



⋆ الفصل الثانى

أنـديـــة "الفيديو كاسيت" وألعـــاب " البلاى ستيشن" تغزو "زقاق المدق"!

كان "زقاق المدق" هو المسرح الذى عرض عليه الأديب الكبير نجيب محفوظ، صورة مصغرة لانهيار أخلاقيات المجتمع المصرى فى الأربعينيات من القرن العشرين، تأثرًا بالحرب العالمية الثانية والأزمات الشاملة الناجمة عنها، فضلًا عن الانكواء باستراتيجيات الاحتلال البريطانى.

وإذا كان أشخاص الرواية قد آلوا جميعًا إلى حالة من الضياع فى آخر الأمر، (على النحو المثالى الذى يفضله محفوظ ـ فى مرحلته الواقعية ـ فى رسم المصائر)، فإن المقصود بذلك هو تصوير ضياع المجتمع كله بصفة عامة، والبرجوازية الصغرى والطبقات الدنيا تحديدًا، فى تلك الفترة التاريخية الدقيقة.

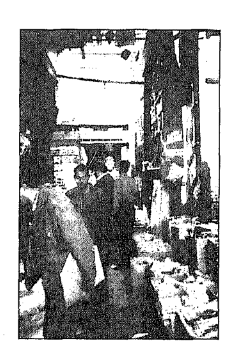
إن نجيب محفوظ بفطرته وتجاربه وموهبته العارمة يكشف، فى هذه الرواية وغيرها من الروايات الواقعية الأولى، عن اتجاه أصيل يمكننا أن نسميه ـ متفقين مع الدكتور شكرى عياد فى كتابه "تجارب فى الأدب والنقد" ـ بمحاولة "رسم الحياة"، وقد وجد هذا الاتجاه إطاره الفنى الحقيقى فى مثل هذه الروايات الطويلة.

الزقاق بعد أكثر من نصف قرن

لكن: كيف صور أديبنا الكبير زقاق المدق؟ وهل معالم الزقاق الواردة فى الرواية معالم حقيقية؟ وهل تغيرت تلك المعالم بعد أكثر من نصف قرن؟ وماذا عن روح الحياة وسماتها فى الزقاق؟ ومن هو "كرشة" الحقيقى صاحب المقهى، وعم كامل صاحب عربة البسبوسة؟!

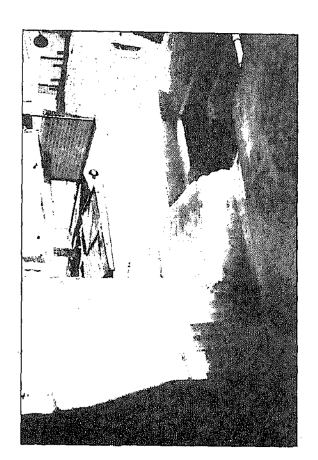
لقد كتب محفوظ عن الحارة كحارة، وعن الحارة ـ على حد تصريحه لنبيل فرج فى كتاب "نجيب محفوظ حياته وأدبه" ـ كوطن، وعن الحارة كـ"الوطن الأكبر أو البشرية". فالحارة بحبه لها "جعل منها مدخلاً إلى أى تعبير، وقد أخطأ من يظنونه يكرر نفسه". وها نحن نحاول الدخول معه إلى حارة أو زقاق "المدق" لنتحسس دلالة المكان (الضيّق جغرافيًا) فى فضاء الرؤية الفنية والفكرية الشاسع.

فور انعطافكَ من الصنادقية بمنطقة الجمالية بالقاهرة الفاطمية، ودخولكَ إلى الزقاق الصغير الضيق، صاحب الشهرة الكبيرة الواسعة، تجد ذاتك مستشعرًا، على الفور، سمة الثنائية والازدواج فى هذا المكان: القديم/ الحديث، كأنما أنت تستنشق ـ فى الآن نفسه ـ رائحتين مختلفتين تمامًا، إحداهما عتيقة من الشرق الأقصى، والأخرى مستوردة لتوِّها من باريس!



مدخل الزقاق .. ومكتبة الخردوات على ناصية الصنادقية

هذا هو الزقاق العجيب، زقاق المدق. تبدو سمات الحداثة فى بعض أجزائه، حيث المكتبة ومحل العطور على ناصية الصنادقية، وحيث البلاط الجديد فى الأرضية (فوق التراب الذى غطى البلاط القديم)، وحيث كشك السجائر، وورشة صناعة الجواكت الجلدية، ونادى الفيديو كاسيت، وألعاب البلاى ستيشن فى المنطقة العلوية من الزقاق، وهى المنطقة المأهولة بالسكان حاليًا، ويوجد بها ثلاثة بيوت فقط، ويمكنك الصعود لأعلى الزقاق فوق السلالم (الجديدة)، التى حلت محل (الدحديرة) التى كانت السبيل الوحيد للوصول إلى الفرن القديم والإسطبل الغابر!



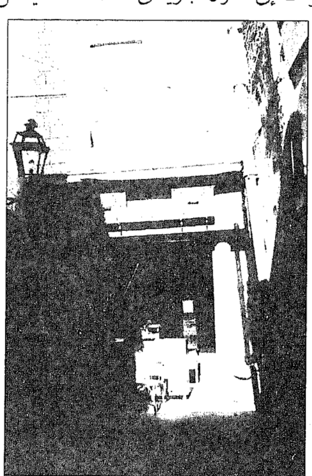
السلالم القديمة فى زقاق المدق

ولك أن تندهش بعض الشيء من هذا "الانفتاح الزقاقى"، بخاصة أنك تذكر جيدًا أن "حميدة" عندما غادرت الزقاق فى الأربعينيات من القرن الماضى، وشاهدت المصباح الكهربائى للمرة الأولى فى منزل "فرج إبراهيم" بشارع شريف باشا، عندئذٍ **"امتلأ بصرها دهشة، ثم تدافعت إلى نفسها ذكريات الليلة الماضية، وذكريات الحياة الجديدة"** (زقاق المدق - ص ٢٠٠).

وكذلك لكَ أن تزداد دهشة، وأنت تطالع نادى الفيديو بالزقاق، وتتذكر كيف كان (الراديو) فى قهوة كرشة، حدثًا جللًا ترتب عليه طرد الشاعر الشعبى من القهوة إلى الأبد، حيث قال له كرشة: **"عرفنا**

القصص جميعًا وحفظناها، ولا حاجة بنا إلى سردها من جديد، والناس فى أيامنا هذه لا يريدون الشاعر، وطالما طالبونى بالراديو، وها هو الراديو يركب، فدعنا ورزقك على الله" (ص:٩).

عندك حق يا معلم كرشة، وعندك حق أيضًا وأنت تقول: "لقد تغير كل شيء". ومع ذلك فهناك أشياء تثبت أمام رياح التغيير، وتظل تحمل سمة العتاقة فى الزقاق، ومنها قهوتك يا معلم التى زاد عمرها على مائة عام، ولا تزال قائمة تتوسط الزقاق حتى وقتنا الراهن على يمين القادم من الصنادقية، وكذلك بعض المبانى القديمة التى هجرها ساكنوها، وتحولت إلى مخازن تجارية فى المنطقة السفلية من الزقاق.



دكان العطارة .. وبعض منازل الزقاق

المكان وروح المكان

كانت قهوة كرشة، وصالون الحلو، ووكالة سليم علوان، والفرن، ودكان عم كامل بائع البسبوسة، وبعض البيوت..هى أهم الأمكنة التى ضمها الزقاق فى الرواية. فهل هذه الأمكنة حقيقية بالفعل؟ وكيف صارت حالها الآن؟ وما الذى جدَّ فوق بلاط الزقاق؟!

تصف الرواية القهوة بأنها "**حجرة مربعة الشكل فى حكم البالية، ولكنها على عفائها تزدان جدرانها بالأرابيسك، فليس لها من مطارح المجد إلا تاريخها، وعدة أرائك تحيط بها، وعند مدخلها كان يكب عامل على تركيب مذياع نصف عمر بجدارها**" (ص٧). وتوضح الرواية حركة ونشاط القهوة فى الليل: "**ساد الظلام الزقاق، إلا ما ينبعث من مصابيح القهوة، فيرسم على رقعة من الأرض مربعًا من نور تتكسر بعض أضلاعه على جدار الوكالة، وأكب سُمَّار القهوة على الدومينو والكومى، وظل سنقر على نشاطه، يحمل الطلبات ويرمى بالماركات فى الصندوق، وتقدمت جحافل الليل**" (ص:١٤).

وإذا ذهبتَ ـ فوق أرض الواقع ـ إلى هذه القهوة حاليًا، لوَجدتَها بالفعل قهوة مربعة صغيرة، ذات باب بنى متهالك، ولافتة خضراء قديمة، وبداخلها صورة صاحبها الحقيقى المرحوم الحاج على يوسف الذى استخرج لها ترخيصًا فى مستهل القرن العشرين! ويبدو أثر الزمن على كراسى القهوة المتهالكة، كما يفوح عبق الأصالة من بعض الصناديق التى يرجع تاريخها إلى ما فوق المائة عام.

وبنبرة حزن وغضب يتحدث الحاج عبد النبى على يوسف (٧٥ عامًا) قائلًا: "سامح الله عم نجيب محفوظ، وصف كل شيء جيدًا، ولكنه غيَّر اسم صاحب القهوة والدى، وجعله المعلم كرشة!!".

ويضيف الرجل الطيب الذى يظن الرواية مجرد تسجيل فوتوغرافى أمين للواقع قائلًا لنا: "أعتقد أن هذه القهوة من المقاهى الأولى فى مصر، حيث حصل والدى على ترخيصها عام ١٩٠١. وقد كانت القهوة فى الماضى البعيد والقريب ملتقى لأهل الزقاق، يحبونها ويسهرون فيها إلى الفجر. ولكن الزقاق تغير، وهجره أهله، ولم تعد به غير ثلاثة بيوت مأهولة، بينما غلبت روح التجارة على المنطقة، وبعد أن كنا نسهر لما بعد منتصف الليل، صرنا نغلق أبواب القهوة فى السابعة مساء!".

ويمكن أن نتفق مع ما ذهب إليه الدكتور مصطفى الضبع فى كتابه "استراتيجية المكان" بصدد ذكر دلالات المقهى فى الرواية العربية، فالواقع أن فضاءات المقهى تتعدد حتى نكاد لا نرى فضاءً روائيًا إلا وكان المقهى مساحة جزئية من مساحاته، إذ يشكل هذا الفضاء واقعًا اجتماعيًا يعيشه الأبطال، ومسرحًا تدور فى عمقه أحداث لا يستغنى عنها النص الروائى فى إنتاج دلالاته، ومكانًا صالحًا لإقامة شكل من أشكال العلاقة الاجتماعية، ويبدو أن مقهى "زقاق المدق" يأخذ بعدًا تاريخيًا، فكل ما فيه ينبض بماضٍ قديم، وعندما يصمت الزقاق بوصفه حاضرًا، تبقى حركة قهوة المعلم "كرشة": **"وكاد المدق يغرق فى الصمت لولا أن مضت قهوة كرشة ترسل أنوارها من مصابيح**

كهربية" (زقاق المدق - ص : ٧). والتاريخ ينضح فى المقهى من خلال الإشارات الموحية، فهى **"حجرة مربعة الشكل فى حكم البالية، ولكنها على عفائها تزدان جدرانها بالأرابيسك، فليس لها من مطارح المجد إلا تاريخها"** (ص : ٧). والذين تعودوا ارتيادها هم من كبار السن الذين يتمسكون بأذيال التاريخ: **"على كثب من المدخل تربع على الأريكة رجل فى الخمسين، يرتدى جلبابًا ذا بنيقة موصول بها رباط رقبة مما يلبسه الأفندية، ويضع على عينيه المضعضعتين نظارة ذهبية ثمينة"**.

ثم أقبل على المقهى "عجوز مهدم لم يترك له الدهر عضوًا سالمًا يجره غلام بيسراه" (ص : ٧). أما طبيب الأسنان الذى أخذ لقبه من مرضاه لخبرته الطويلة فى علاج الأسنان، فقد أخذ مهنته من الحياة واكتسبها على مر الزمن.

ومن المؤكد أن للمقهى مرتادين آخرين، ولكن المؤلف فى إلحاحه، يقول د.الضبع، على وصف هؤلاء دون غيرهم (السمّار الذين يؤمّونها)، إنما يكشف بذلك عن مجموعة من الإشارات التاريخية التى تكمن فى المقهى، ومن ثمّ تتأسس عليها جدلية الحاضر والماضى، تلك الجدلية التى لا تظهر من خلال الصراع بين المقهى والأمكنة الأخرى فقط، وإنما نجد بذورها داخل المقهى نفسه. وما إهمال سنقر (صبى المقهى الغلام) للشاعر العجوز، إلا بذرة لهذا الصراع الذى يغذيه رفض كرشة نفسه لحكايات الشاعر، تلك الحكايات الماضية والتى عفا عليها الزمن من وجهة نظره. وكرشة هنا بوصفه صاحب المقهى

الذى يمثل مصدر رزقه يعبر عن إرادة رواد المقهى، أو هو يتخوف من أن تكون الحكايات باعثًا على الملل، ومن ثم هروب الزبائن، وتوقف الحياة فى المقهى، لذا يتصادم كرشة مع الشاعر بشكل مباشر.

أما صالون الحلو الذى جعله الراوى "على يسار المدخل" فلم يكن له وجود بالزقاق على الإطلاق، وهذا ما أكده شيوخ وكهول المنطقة، وعلى رأسهم الحاج عبد النبى القهوجى المخضرم. ويقال إن هناك حلاقًا متجولًا كان يزور الزقاق بين حين وآخر ليحلق للزبائن فى بيوتهم.

وبالنسبة لوكالة عم سليم، التى كانت **"مثار ضجيج لا ينقطع فى الزقاق طوال النهار، عمال كثيرون لا يكفون عن العمل فيما عدا فترة الغداء القصيرة، وسيل من البضائع الواردة والصادرة يطّرد فى تيار متواصل، وعدد من سيارات العمل الضخمة يجعجع أزيزها فيطبق على الصنادقية وما يتاخمها من الغورية والأزهر، وتيار زاخر من الزبائن والعملاء"** (ص ٦٠)، فقد حل محلها بعض دكاكين العطارة، وبعض المخازن. أما الوكالات الكبيرة فمنتشرة فى الصنادقية، وفى العطارين.

ولم يعد للفرن كذلك أى أثر، ويذكر المعمرون فى المنطقة أنه كان فى الجزء العلوى من الزقاق، وأن العربات الكارو كانت تصعد لأعلى فى السبيل، الذى حلت مكانه السلالم الجديدة. وبالنسبة لعم كامل بائع البسبوسة، فهناك إجماع حول وفاته منذ عدة سنوات، وهناك اختلاف

حول شخصيته الحقيقية التى استلهمها نجيب محفوظ، فهل هو عم عبد القادر صاحب عربة الكسكسى؟ أم هو عم محمد الحموى الحلوانى الشامي؟!

والبيوت المسكونة فى زقاق المدق الآن، بعضها قديم تسكنه البضائع، وبعضها مرمم أو مستكمل ويسكنه الأهالى فى الجزء العلوى من الزقاق. وهذا الجزء العلوى أشبه بسطح كبير مشترك، حيث يبدو السكان جميعًا وكأنهم أسرة واحدة، يعرف بعضهم البعض جيِّدًا، ويتعاونون فى شئون حياتهم اليومية، لدرجة أنهم لا يغلقون أبواب المنازل المقامة على هذا (السطح) المشترك، وأغلبية هؤلاء السكان من الحرفيين أو التجار المرتبطين بالزقاق وحى الحسين ارتباطًا وثيقًا، ويشير سهم معدل السكان إلى التناقص التدريجى لأهل الزقاق، حيث إن الأجيال الجديدة تفضل الاستقلال بذاتها، والانفصام عن الزقاق.

وفى داخل الزقاق، تطالعك أم محمد (بعد أن تفرغ من إطعام الدواجن الكثيرة المنتشرة خارج العشش) وهى سيدة فى الأربعين تسكن فى الزقاق مع أبنائها بعد وفاة زوجها أنور عابدين، وترفض الرحيل عن الزقاق الذى تحبه وتعشقه، وتحتفظ أم محمد باللافتة القديمة لـ"زقاق المدق"، حيث أوصاها زوجها بعدم التفريط فيها، كما تحتفظ بذكريات الزقاق وتغيراته المتلاحقة. وتبتسم وهى تقول لنا:

"لقد تغير كل شيء حقًا، والزقاق الذى حكى عنه نجيب محفوظ اختلف تمامًا، فنحن الآن نتمتع بالكهرباء والتليفزيون والفيديو، وها هم أولادنا يذهبون جميعًا إلى المدارس".

ويبدو حقًا أن الجيل الجديد ـ المتعلم ـ سينقل الزقاق نقلة كبيرة أخرى فى المستقبل القريب، وقد وصل أكبر المتعلمين داخل الزقاق إلى الصف الأول الثانوى، وعلى هذا فلن يكون غريبًا أن يسكن بالزقاق موظف أو طبيب أو معيد بالجامعة، بعد أن كان مثل هذا الشخص **"فاكهة محرمة على الزقاق"** (الرواية – ص ١١٠).

ومما أضيف إلى الزقاق ـ ولم يرد ذكره فى الرواية ـ مصنع الجواكت الجلدية فى الجزء العلوى من الزقاق، وأهم ما يعنينا فى هذا المصنع أمران: الأول هو وجود فتيات عاملات بالمصنع، وهو ما كان فى زمن الرواية أمرًا منتقدًا وغريبًا داخل الزقاق، حتى أن حميدة عندما شاهدت صويحباتها فى الموسكى وهن يعملن مقتديات باليهوديات **"أخذت تتفحص وجوههن وثيابهن بأعين ناقدة، ذاهبة نفسها حسرات على ما يتمتعن به من حرية وجاه!"** (ص ٣٩).

والأمر الثانى هو وجود صورة للرئيس الراحل السادات داخل المصنع، وهو ما يحيلنا موضوعيًا إلى صورة مصطفى النحاس فى صالون الحلو، وفى دكان عم كامل بائع البسبوسة (انظر ص ١٣٧ من الرواية)، كدليل على استمرار الوعى السياسى فى المنطقة الشعبية شبه الخالية من المثقفين.



ورشة الصناعات الجلدية أعلى الزقاق

أما صورة الخديوى عباس التى كانت فى قهوة كرشة فى الرواية، فلم تحل محلها صورة أى زعيم لاحق، وذلك ما يشى بفقدان القهوة لدورها القديم، كمكان لتلاقى المهتمين بالسياسة والمتقدمين للترشح فى الانتخابات، الذين يحاولون كسب أصوات الأغلبية (كما كان يفعل إبراهيم فرحات فى الأربعينيات من القرن الماضي).

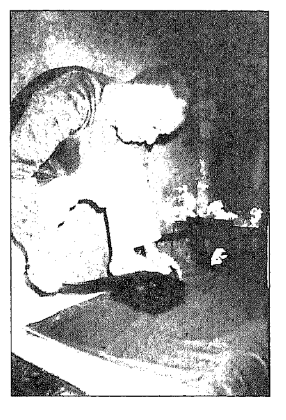
ومما جدَّ أيضًا فى الزقاق هذه الورشة الصغيرة التى استأجرها أحد عشاق فن النحاس، واسمه صلاح المنواتى، عمره ٥٩ عامًا، بدأ حياته عازفًا للكمان والأكورديون، ثم تعلم فن النحاس اليدوى، ومهر فى صناعة الصوانى والآنية المطعمة بالرسوم الدقيقة. حجرته الصغيرة تبدو كأنها معزولة عن العالم، أرضيتها مفروشة بأعقاب السجائر، وعلى صوت المذياع أمسك جاكوشه وراح يعمل مستغرقًا،

وحينما طرقنا عليه الباب ابتسم فى حزن وذهول وهو يقول: "خمسة وعشرون عامًا وأنا أعمل فى زقاق المدق، كل قطعة أصنعها هى عمل فنى أتعب وأعرق أيامًا طوالًا فى سبيل إبداعى له، ولا أدرى ما الذى جرى فى السنوات الأخيرة، لم تعد البازارات تطلب إنتاجًا بعد انتشار الزنكوجراف، تلك الآلة التى تنسخ عشرات الصور من القطعة الواحدة يوميًا، ولكنه نسخ آلى بلا روح، وهذه الصور أسعارها منخفضة بالطبع، ويبدو أن أحدًا لم يعد يريد دفع المزيد من المال فى سبيل العمل الفنى الحقيقى الأصيل، لقد قضت الحالة الاقتصادية على معايير الجمال، وصارت الأفضلية تتحدد وفقًا لقوانين السوق، ولم يعد يطلب بضاعتنا غير الأجانب للأسف الشديد".

ويطالعك فى الزقاق أيضًا مكوجى ما زال مصرًا على استخدام المكواة التى تعمل بالقدم، حيث إنه توارثها عن جدوده، ويرجع تاريخها لأكثر من مائة عام. ويقول الشاب، واسمه عبد الغفار محروس، إن عشقه للمكان هو الدافع الوحيد وراء بقائه فيه، رغم قلة الزبائن يومًا بعد يوم، بعد رحيل السكان القدامى واعتماد السكان الحاليين على أنفسهم فى الكى باستخدام الكهرباء.


صلاح المنواتى.. وصناعة النحاسيات فى الزقاق

الزقاق كرمز للتغيير


المكواة التقليدية تدافع عن أصالة الزقاق

لم يكن الزقاق مجرد مكان يتسع أحداث الرواية فحسب، وإنما كان رمزًا صغيرًا للوطن الكبير الذى يخوض - دون وعى كاف - غمار التحديث إبان ويلات الحرب العالمية الثانية. وربما كانت "زقاق المدق" من أكثر روايات نجيب محفوظ زخمًا وامتلاءً بالإسقاطات والتلميحات، وهذا ما جعلها الرواية الوحيدة التى ترجمت - بسرعة - إلى أربع لغات، هى الإنجليزية والفرنسية والألمانية والسويدية.

وقد ورد فى النص الرسمى لحيثيات منح محفوظ جائزة نوبل فى عام ١٩٨٨، أن أحداث رواياته **"قد صورت البيئة الشعبية القاهرية فى العصر الحديث، وإلى هذه الروايات تنتمى زقاق المدق (١٩٤٧) حيث يصبح الزقاق مسرحًا يجمع حشدًا متباينًا من الشخوص يشدهم الحديث عن واقعية نفسية"**.

إن الأحداث فى "زقاق المدق"، مثلما يقول هاشم النحاس فى كتاب "نجيب محفوظ على الشاشة"، تسير مستعرضة فى أغلبها، والعامل الأساسى فى الربط بين الشخصيات هو المكان، أكثر من أى شيء آخر.

وقد جسد الكاتب الكبير نجيب محفوظ ـ عبر صفحات روايته ـ كيفية حدوث الانسلاخ التدريجى من قيم الزقاق وعاداته المتجذرة، فهذا الزقاق **"يضج بحياته الخاصة، حياة تتصل فى أعماقها بجذور الحياة الشاملة وتحتفظ ـ إلى ذلك ـ بقدر من أسرار العالم المنطوى"** (ص:١).

وهذا الزقاق يقول لعباس الحلو (على لسان الشيخ درويش): **"لا تمش بدون طربوش . احذرْ أن تعرى رأسك فى مثل هذا الجو فى مثل هذه الدنيا، فمخ الفتى يتبخر ويطير"** (ص:٤٣).

وهذا الزقاق هو الذى يمنع ـ بتقاليده ـ حميدة فى بادئ الأمر من الرد على عباس الحلو (جارها) فى الطريق العام: **"أليس من العيب أن تتعرض لى فى الطريق وتعرضنى للفضيحة"** (ص:٤١).

وهذا الزقاق هو المجتمع المغلق الذى جعل حميدة لا تعرف حقيقة المصباح الكهربائى، وكذلك جعلها **"لا تركب فى حياتها إلا العربة الكارو"** (ص:١٧٤) وتعتبر التاكسى من عجائب الدنيا السبع!

إن النافذة كانت منتهى طموح حميدة السجينة فى حجرتها الضيقة، ولعل تلك النافذة تكون قد لعبت دورًا كبيرًا فى إدراك العالم وإقامة جدلية "الخفاء والكشف" على حد تعبير الدكتور مصطفى الضبع فى

كتابه "استراتيجية المكان"، إن حميدة عندما تعبر النافذة بأنظارها فهى تعبر بذاتها إلى العالم، وتضيف إلى مساحة الحجرة مساحة الزقاق. إنها تخشى الغزو الخارجى، وإنها تكره الزقاق الذى تصفه ساخرة بزقاق الهنا والسعادة، وإنها أيضًا تريد الخروج من حجرتها، ولكنها لا تريد الدخول إلى الزقاق الذى تتمرد عليه بوصفه قدرًا مفروضًا عليها، لا تستطيع الفرار منه.

وعلى الجانب الآخر يسرد الكاتب المحنك نجيب محفوظ معالم التغيير فى الزقاق وأهله، كرمز لتغير المجتمع بالكامل. فشاعر الربابة الشعبى صار مجرد ذكرى بعد هجوم الراديو على المقهى العصرى (ص ٩ – ١٠). وعباس الحلو يستمع إلى نصيحة حسين كرشة ويهجر صالون الحلاقة، سعيًا وراء العمل فى الجيش البريطانى وتحقيق المكسب السريع، وحميدة **"ذات الفستان الدمور والملاءة القديمة الباهتة والشبشب الذى رق نعلاه"** تحترف البغاء وتضاجع الجنود البريطانيين وتبدو **"كأنها امرأة جديدة ولدت فى أحضان النضارة، ونمت وترعرعت فى مطارف الجاه والنعيم"** (ص: ٢٣٨).

إن "زقاق المدق"، على حد وصف رينيه ويليك المبدئى للواقعية فى كتابه "مفاهيم نقدية" (ترجمة الدكتور محمد عصفور)، هو **"التمثيل الموضوعى للواقع الاجتماعى المعاصر فى حقبة زمنية محددة"**. ولقد نجح الكاتب المحنك فى أمرين، الأول: أنه وصف المجتمع كما هو، والثانى: أنه وصفه ـ بشكل ما ـ كما يجب أن يكون أو كما سوف يكون.

لقد امتلأ الزقاق ـ فى تلك الحقبة ـ بالشخصيات غير السوية، فالمعلم كرشة تاجر مخدرات يعانى الشذوذ الجنسى، وحميدة محترفة دعارة، وزيطة يتلذذ بعمل العاهات لراغبى التسول، وعباس الحلو وحسين كرشة يتجهان إلى العمل مع الإنجليز، وفرج إبراهيم يتاجر بأعراض المصريات مقابل بضعة دولارات..إلى آخر ذلك من الشخصيات المشوهة نفسيًا بفعل ظروف البلاد فى المراحل الأخيرة من الحرب الضروس.

إن رواية "زقاق المدق" مثقلة بالإسقاطات والرموز على نحو ملحوظ، دون الافتقار إلى نكهة الصنعة الفنية الرائقة المدهشة، وقد علّق نجيب محفوظ نفسه على توفيقه فى حل هذه الموازنة الصعبة، بين الفن والفكر فى رواياته بقوله فى أحد حواراته: **"الواقع أنى أرفض المعادلات فى تناول الأعمال الفنية، فالقصة يجب أن تمتعك بذاتها، أما البحث عن الرمز المقابل لكل شىء، فسيحتاج الأمر إلى لوغاريتمات وليس إلى فن حقيقى، ساعتها ربما يحتاج القارئ إلى جدول يطابق من خلاله الواقع على ما يقابله من رمز. إن الفنان عندما يبدأ فى كتابة عمل ما، لا يعرف كيف، أو ماذا يكتب، الفكرة العامة تحيا فى ذهنه، لكنها تخضع عند الكتابة لاعتبارات أخرى عديدة"**.

ويرى الدكتور طه وادى فى كتابه "صورة المرأة فى الرواية المعاصرة" أن الحرب بآثارها المادية والاجتماعية هى أول محرك لمأساة الزقاق، التى أدت بحميدة إلى الانحراف، وإلى قتل عباس الحلو وإلى تشرد حسين كرشة وزوجته وأخيها، وإذا كانت الحرب فسادًا جلبه

المحتل الأجنبى، فهناك عامل آخر محلى وهو الانتخابات المزيفة، فالمرشح الذى ساوم المعلم كرشة على أصوات الحى، جلب معه فرج إبراهيم الذى قاد حميدة إلى الدعارة، فليس هناك أداة واحدة تعزف نشيد الضياع الذى يشكل مأساة أهل الزقاق، وإنما هى سيمفونية متكاملة ترتل فى أنات باكية ألحان البؤس والشقاء، والعوامل المختلفة المكونة لها. وقد انعكس الفساد الاجتماعى والاستبداد السياسى على علاقة الرجل بالمرأة، كما تصور الرواية، كما أدت الأزمة أيضًا إلى أن يُرفت الشيخ درويش من عمله ويمضى متبولًا بحب أهل البيت، كما أدت إلى أن يشوه زيطة البشر ليكتسبوا عن طريق العاهات المصطنعة لقمة خبز جافة، وإلى أن يُسجن الدكتور بوشى وزيطة أثناء سرقة طقم أسنان من المقابر، وإلى أن يدمن حسين كرشة المخدرات، ويهرب السيد رضوان إلى الحجاز ليحج، وإلى أن يصاب السيد سليم علوان على غناه بأزمة قلبية، وإلى أن يُصرع عباس الحلو وهو يدافع عن خطيبته لشعوره بالخيبة الناشئة عن **"ذهاب الأمل وتمرغ المعبود فى التراب"**. كذلك أصبح الزواج عادة سخيفة كما قال فرج إبراهيم لحميدة، أكثر من هذا أنها حين تستسلم له يمسك نفسه عنها قائلًا **"مهلًا مهلًا، إن الضابط الأمريكى يدفع خمسين جنيهًا عن طيب خاطر ثمنًا للعذراء"**. وهكذا كما قال المعلم كرشة، انتهت الحرب فى الميدان وبدأت فى البيت، وعلى هذا يكون ضياع الزقاق رمزًا لضياع أكبر، هو ضياع مجتمع بأسره فى فترة قاتمة من حياته تعبر عنها الرواية. ويتفق الدكتور عبد العزيز شرف فى كتابه "الفن الروائى والوعى

الأخلاقى" مع الدكتور طه وادى فى أن هذه الرواية بما قدمته من نماذج غير سوية، كانت رد فعل لآثار الحرب العالمية الثانية على الحياة المصرية أخلاقيًا وقيميًا.

فهل حميدة هى مصر/البغى التى هادنت المستعمر ونامت فى أحضانه فترة الحرب، بينما يسلبها المستعمر أعز ما تمتلك؟ وهل التجديد ـ فى ظل الاستعمار ـ هو صعود نحو الهاوية؟! يرى إبراهيم فتحى فى كتابه "العالم الروائى عند نجيب محفوظ" أن صاحب نوبل لم يهدف، كما صرح هو بذلك، عند كتابة "زقاق المدق" أن يجعل من حميدة رمزًا لمصر، ولكن ذلك راق له فيما بعد حينما اعتبرها بعض النقاد جديرة بذلك الوصف، إن حميدة، أو مصر، الجالسة على ركبتى جندى بريطانى مخمور، تعسة حزينة، ويرجع حزنها المأساوى إلى أنها تعشق القوَّاد وهو لا يخلص لها الحب، فهى لم تبغضه ولم تشعر نحوه بازدراء، إنه "حياتها ومجدها وقوتها وسعادتها"، بل إنه يعاندها، وطبيعتها الميالة إلى خوض المعارك أرغمته على أن يكون الرجل الأول فى فراشها، رغم إعلانه الأسف الكبير لأن الضابط الأمريكى يدفع خمسين جنيهًا مقابل غشاء البكارة!

تحفة غابرة

يستهل نجيب محفوظ روايته بأن **"هناك شواهد كثيرة تنطق بأن زقاق المدق كان من تحف العهود الغابرة، وأنه تألق يومًا فى تاريخ القاهرة المعزية كالكوكب الدرى. أى قاهرة نعني؟ الفاطمية؟ المماليك؟ السلاطين؟ علم ذلك عند الله وعند علماء الآثار، ولكنه على**

أية حال أثر، وأثر نفيس. كيف لا وطريقه المبلط بصفائح الحجارة ينحدر مباشرة إلى الصنادقية، تلك العطفة التاريخية؟".

وتوضح الدكتورة آمال العمرى، أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار جامعة القاهرة، فى حديثها لنا أن هذا الزقاق التاريخى يقع أمام جامع برسباى، وأن هذا السلطان المملوكى برسباى أقام فى تلك المنطقة (مكان الزقاق) قيسارية أو (سوقًا صغيرة) ذات تخطيط معين، ومن المرجح أن تكون كلمة "المدق" قد أطلقت على الزقاق نظرًا لوجود "مدقات" كبيرة كانت تستخدم فى عمليات "دق" لوازم العطارة.

ويذكر على مبارك، فى الجزء الثانى من الخطط التوفيقية، أن شارع الصنادقية ابتداؤه من نهاية شارع الأشرف وأول شارع الغورية، وطوله ٢٨٠ مترًا، وقد سماه المقريزى سوق القشاشين، وكان به ٥٠ حانوتًا. أما جهة اليسار، فبأولها "عطفة المدق"، وكان فى موقع هذه العطفة، وما جاورها درب يعرف باسم درب خرابة صالح، وهو من الدروب القديمة التى ذكرها المقريزى. وكان موضعه فى القديم بيمارستان (مستشفى)، ثم صار مساكن، وعرف بخرابة صالح، وفيه باب سوق الصنادقيين.

ويوضح المؤرخ الفرنسى أندريه ريمون فى كتابه الشيق "القاهرة تاريخ حاضرة" (ترجمة لطيف فرج)، أن الصنادقيين هم الذين يشتغلون بصناعة الصناديق، وكانت حوانيتهم (ورشة - حانوت) تقع بالقرب من الأشرفية، وفى بداية الشارع المؤدى إلى الأزهر.

أما مجموعة المنشآت التى شيدها السلطان المملوكى برسباى (١٤٢٢ - ١٤٣٨) فهى تشتمل على ثلاث خانات، وخمس وكالات، وأربعة رباع، وست قيساريات، وتربيعة، وقد تم تشييد هذه المنشآت جميعًا فى مواقع الخراب، الأمر الذى يشير إلى تجديد منطقة الوسط، وإعادة تشكيلها. هذا عن الجانب التاريخى للزقاق، ولهذا الجانب دور كبير فى الرواية، وبخاصة إذا اعتبرنا الزقاق رمزًا لمصر العظيمة ذات التاريخ العريض. ويقال أيضًا إن موضع الزقاق ـ وما حوله ـ كان يضم اسطبلًا للخيول فى الماضى غير البعيد.

لقد ربط محفوظ شخصياته بالزقاق ربطًا محكمًا، وجعل الزقاق مسرحًا، مثلما يرى الدكتور على شلش فى كتابه "نجيب محفوظ فى مجهوله المعلوم"، لالتقاء مسحة من شؤم الواقع بمسحة من شؤم المصير. إن اختياره مفردة "زقاق" بعينها تومئ همسًا إلى أن الزقاق لا يفضى ـ على الأغلب ـ إلى منفذ أو خلاص أولاً، وتشير ثانيًا إلى أن أشخاص الرواية كانوا زقاقيين بمعنى أن حياتهم لم تكن ذات انفتاح على نجاة أو رغد أو اغتباط. والزقاق، فى اللغة، شويرع لا منفذ له، أو أنه شارع ضيق كممر له منفذ ضيق. هذا المعنى ورد فى المعجم، يتبعه أنكَ تزق أشياءك إذا حملتها مرة تلو المرة، وزقّت الرِّجْلُ إذا تزحلقتْ، وللعامة مفهوم لا يخرج عن هذا الإطار، ولعل الزق يتناول الأشياء الدقيقة، كما يزق الطائر إلى فراخه، ومنه ـ بكسر الزاى ـ زقّ الخمرة، وهو وعاء لها، لأنه يزقّ أى يحمل، أو أنه ضابط لا منفذ له. وهذا المعنى نقل إلى الموضع الذى تعانى فيه أمور الزقّ.

وهنا نرى أن الزقاق، بإضافته إلى "المدق"، قد اكتسب شخصية متميزة (لغويًا على الأقل) كأى كائن حى، فأصبح علمًا على مكان يُدَقُّ فيه أى شيء من حنطة أو ذرة أو حمص أو عدس، وما شاكل ذلك من مستحضرات طعام الناس، انطلاقًا من لفظة "دقَّ" إذا ضرب جسدًا خاصًا بما هو أقسى وأغلظ ضربًا قويًا لغاية هى استخدام الحصيلة من الدقّ.

والزقاق كما ورد فى "مختار الصِّحاح" هو السكة، يذكر ويؤنث، وجمعه زُقّان وأزقّة. وهو كما ورد فى المعجم الوجيز الطريق الضيق نافذًا أو غير نافذ. أما المدقّ ـ بكسر الميم أو بضمها ـ فهو ما يُدق به كما ورد فى مختار الصحاح وفى الوجيز، وقد وفق الكاتب العظيم نجيب محفوظ فى استغلال "زقاق المدق" كاسم وكمضمون استغلالًا فنيًا رائعًا، لصياغة روايته الخالدة التى جعلها بمثابة اللوحة الجدارية الضخمة، لجسد الجغرافيا وروح التاريخ فى مصر خلال الأربعينيات من القرن العشرين.



★ الفصل الثالث

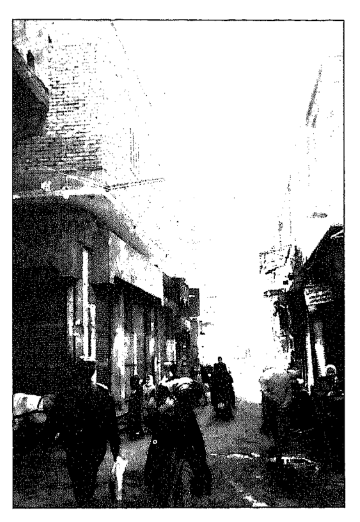
"الملاية اللف" تدافع عن "قصــر الشــوق"، والشموع تحيط بآلام "السكـريـــة"!

فى شارع "قصر الشوق" يصعب عليك تحديد النقطة الزمنية التى تقف عندها، فالآثار الإسلامية وأنقاض البيوت المهدمة ونصف المهدمة، والفكهانى العتيق والملايات اللف والدكاكين القديمة .. أدلةٌ على أنكَ أخطأتَ الزمان إلى الماضى، بينما أسفلت الشارع وهوائيات التليفزيون وأطباق الفضائيات والمطبعة الجديدة، والكوافير العصرى ونادى الأتارى..أدلةٌ مضادةٌ تشهد أنكَ أخطأتَ ـ أيضًا ـ الزمان، لكن إلى المستقبل!



لافتة قديمة تحمل اسم شارع (قصر الشوق)

وبين "ميم" الماضى الغابر، و "ميم" المستقبل الهاجم، تقع "حاء" الحاضر الذى نحاول الإمساك به فى مشوارنا الممتد عبر أمكنة روايات نجيب محفوظ، تلك الأمكنة التى يختارها، على حد قوله هو نفسه، من ضمن خبراته، وقد ارتبطت أكبر خبراته بالأحياء الشعبية وأناسها من أهل البلد، وبفلسفتهم المبنية أساسًا على الإيمان والتسليم بما يأتى به القدر، وحب الحياة من مطالبها القريبة.



منزل حديث بالطوب الأحمر على ناصية قصر الشوق

انقسام عائلة أحمد عبد الجواد

انقسمت عائلة السيد أحمد عبد الجواد، (فى مرحلتها الثانية بعد منتصف العشرينيات من القرن العشرين)، إلى ثلاثة بيوت، كل واحد منها فى حى، فالبيت الكبير فى بين القصرين ما زال يضم السيد أحمد عبد الجواد وأمينة وكمال، والدار الشوكتية فى السكرية تضم خديجة وعائشة وزوجيهما وأبناءهما، بينما انتقل ياسين إلى قصر الشوق ليعيش هناك بمفرده فى منزل والدته الراحلة.

ويصف أديبنا الكبير نجيب محفوظ خط سير ياسين من بين القصرين إلى قصر الشوق، متخذًا طريق الجمالية - "الذى لم يتغير منه شيء، ما زال ضيقًا تكاد تسده عربة يد إذا اعترضت سبيله، وها هى بيوته تكاد تتماس مشربياتها، ودكاكينه الصغيرة فى تلاصقها وزحمتها والطنين الصادر منها كخلايا النحل، وأرضه التربة بفجواتها المفعمة وحلًا، وغلمانه الذين يغشون جوانبه، ويطبعون على أديمه آثار أقدامهم الحافية، وسابلته الذين لا ينقطع لهم تيار، ومقلى عم حسن ومطعم عم سليمان، كل أولئك باق كما عهده" (بين القصرين:ص ١٢٦) - يصف خط سيره بقوله: "تراءت لعينيه عطفة قصر الشوق، فخفق قلبه بقوة حتى كاد يصم أذنيه، ثم لاحت على رأس منعطفها الأيمن سلال البرتقال والتفاح منضدة على الطوار أمام دكان الفاكهة، فعض على شفتيه، وغض طرفه فى خزى. الماضى ملطخ بالعار. مدفون الرأس فى الطين من الخجل، دائم الجأر بالشكوى من الخزى والألم، ولكنه كله فى كفة وهذه الدكان فى كفة وحدها، بل إنها ترجح به، إذ

أنها رمزه الحى الباقى على الزمن، جمعت فى صاحبها وسلالها وفاكهتها وموقعها وذكرياتها الخزى متبجحًا، والألم ناطقًا بالهزيمة مولولة. وإذا كان الماضى أحداثًا وذكريات هى بطبعها عرضة للتخلخل أو النسيان، فهذا الدكان يقوم شاهدًا مجسمًا يكشف مخلخله ويستحضر منسيه" (بين القصرين - ص: ١٢٦ - ١٢٧).

ولكَ أن تعقد رحلةً مشابهة لرحلة ياسين، ولكن بعد أكثر من ثمانين عامًا من الرحلة الأولى. ستجد طريق الجمالية قد تغطى بأسفلت الحضارة الذى ران على الأرض الترابية القديمة، بينما لا يزال الشارع محتفظًا بشعبيته فى المحصلة الإجمالية لعناصر الحياة بداخله، حيث تتراءى لكَ المتاجر العتيقة، ومحلات الفاكهة، والمخازن، والعربات الكارو، ودكاكين الفحم، والمعصرات، وبعض الورش والمطاعم والسابلة الذين "لا ينقطع لهم تيار".

السابلة الذين لا ينقطع لهم تيار!

أما على رأس المنعطف الأيمن لعطفة قصر الشوق (شارع قصر الشوق حاليًا)، فمن المدهش أن تجد دكان الفاكهة الوارد بالرواية على هيئته نفسها، وسلال البرتقال واليوسفى منضدة على الطوار أمامه. وهذا الدكان، كما عرفنا من صاحبه عبد الرحمن أحمد اسماعيل، موجود فى موقعه نفسه منذ عام ١٩٣٦، وقد توارثه عن أبيه، وارتبط به ارتباطًا قويًا، كارتباطه بالحى كله، ولا يمكنه أن يفكر، مجرد تفكير، فى تركه مهما كانت الظروف.


الفحامون يملأون قصر الشوق من قديم العهد

ويتعجب صاحب دكان الفاكهة (ذلك الدكان الذى كان رمزًا للحى كله فى قلب ياسين) من الذين ارتحلوا عن قصر الشوق، وآثروا السُّكْنَى فى الأحياء الجديدة. ويقول: "هكذا حال الدنيا، وكما تتآكل البيوت وتصبح أنقاضًا .. من الممكن أن تتآكل القلوب وينصرف عنها حب هذا المكان الطيب ..".



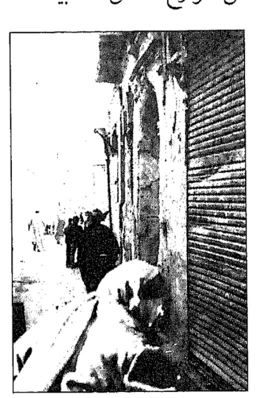
دكان الفاكهة ما زال كما هو على ناصية عطفة قصر الشوق

ومع تطوافكَ فى قصر الشوق بدروبه وحاراته المتشعبة، تجد ملامح الزمن القديم مطلة من الأنقاض المتناثرة، وبعض البيوت القديمة المأهولة حتى اليوم، كما تجدها مطلة من الآثار الإسلامية (مثل مسجد سيدى مرزوق الأحمدى، والمسافر خانة أو بقاياها!)، ومن بائع الروبابيكيا، والمكوجى التقليدى، ووكالة الفحم، ومن سمات الحياة فى الدروب الضيقة ـ كدرب الطبلاوى ـ حيث تجلس الأسرة فى الدرب أمام موقد الفحم، بينما يلعب الأطفال بالكرة فى حرية لا تحدها سوى

الأغنام والدواجن، التى خرجت مع الأسرة من البيت العتيق، لقضاء هذا الوقت الجميل من النهار فوق أرضية الدرب الضيق.

مرحبًا بالملاية اللف!

وتُعانقكَ رائحة الزمن القديم كذلك مع كل فتاة أو سيدة تتبختر بالملاءة اللف السوداء فى قصر الشوق، ضاربةً بصيحات الموضة الإفرنجية عرض الحائط، ورافعةً شعار "البلدى يكسب"، ومتحديةً "زنوبة" العوادة التى خلعت ملاءتها اللف فى العشرينيات من القرن الماضى، وصارت امرأة إفرنجية يكاد ياسين لا يعرفها (انظر صفحتى: ٢٧٤ و ٢٧٥ من قصر الشوق). ومن المدهش حقًا وجود هذا العدد غير القليل من مرتديات الملاءة اللف، فى هذا الشارع بالذات، وهذا ما لا تجده فى سواه من شوارع المناطق الشعبية!



نساء قصر الشوق فى ملابسهن التقليدية



فى قصر الشوق .. للنساء رأى آخر فى صيحات الموضة



المؤلف فى مراقبة تسجيلية لأزياء قصر الشوق العتيقة !

أما مرايا كوافير "اللورد" ـ العصرى جدًّا ـ فتعكس وجه التجديد فى قصر الشوق، ذلك الوجه السافر الخارج من وراء البرقع والرانى نحو شمس المستقبل بعيون حديدية، تعكس مرايا الصالون الأنيق هذا الوجه بقوة وحدة، بينما تتولى تسريح شعره وتزيينه ومكيجته أصابع كل من: مطبعة الحسين الجديدة، وعيادة الطبيب المتخصص، وهوائيات التليفزيونات، وأطباق الفضائيات، وموسيقى الـ(**FM**) المنبعثة فى الأثير من مكان ما، والأسفلت الطازج، والسيارات المتطورة، والأكشاك المودرن، والعمارات الناطحة بقرون الكبرياء، بالإضافة إلى نادى الأتارى واضع اللمسة الجمالية الأخيرة فوق وجه التجديد!

هنيئًا لأطفال قصر الشوق السعداء بالأتارى وألعابه الفيديوية، ويا حسرة ياسين الذى لم يجد فى طفولته من الألعاب فى هذا الشارع بالتحديد سوى أنْ **"يتزحلق على منحدره فوق لوح من الخشب"** (بين القصرين: صفحة ١٢٨).

وهناك من المتاجر ما هو قديم عتيق، ولكنه يكتسى كل بضع سنوات بقشرة خارجية ليظل محتفظًا بنضارته فى ظل سيادة قانون "البقاء للأصلح"، ومن أمثلة ذلك محل الحاج قدرى الفحام، فقد تأسس فى عام ١٩٤٤، ولا يزال يمارس نشاطه فى تجارة الفحم، بعد إضافة التجديدات على شكل ومضمون العمل والمحل، ومن المعروف اشتهار هذه المنطقة ـ والجمالية عمومًا ـ بتجارة الفحم، حيث يكثر

الإقبال على شرائه لاستخدامه فى المقاهى، وفى مطاعم الكباب العديدة المنتشرة فى الجمالية وفى الحسين.

قصر الشوق .. والتاريخ

ومن أبرز المعالم التاريخية فى منطقة قصر الشوق دار "المسافر خانة"، وهى التى تعرضت لحريق أتى على معظم معالمها فى الثلث الأخير من عام ١٩٩٨. والمسافر خانة، ولنا أن نترحم على كثير من جوانب حسنها، تحفة معمارية يرجع إنشاؤها إلى القرن الثامن عشر (العصر العثمانى)، وقد شهدت هذه الدار مولد الخديوى إسماعيل فى عام ١٨٣٠، وتطل "المسافر خانة" على درب الطبلاوى المتفرع من شارع قصر الشوق، وتتميز بحجمها الضخم مقارنةً بالبيوت الأخرى، التى تنتمى للعصر العثمانى، مثل بيت السحيمى وبيت السنارى. وقد أنشأ هذا البيت محمود محرم شيخ تجار مصر فى عام ١٧٨٩ ليكون محلًا لإقامته، وبعد وفاته انتقلت ملكيته إلى ابنه الذى أهداه أو باعه إلى أسرة محمد على. والمسافر خانة، وتعنى "مكان المسافرين"، قد سميت بذلك لأن أسرة محمد على كانت تستخدمها مقرًا لإقامة كبار الضيوف القادمين إلى مصر. وقد امتاز قصر المسافر خانة بمشربياته ذات النقوش الإسلامية الرفيعة، والفريدة والمطعمة بالصدف والفسيفساء، والأخشاب المرسومة بالألوان، وكانت فيه أكبر مشربية فى مصر، وكانت أبواب القصر تحفًا نادرة فى الجمال والروعة، وجميعها مشغولة ولا تقدر قيمتها بثمن.

ولتناول تاريخ منطقة قصر الشوق بدقة، نعود إلى المراجع التاريخية

والكتب الدقيقة. فبمطالعة كتاب "المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار" للمقريزى، نجد فى جزئه الثانى، وفقًا لمقولة ابن عبد الظاهر صاحب كتاب "الروضة البهية الزاهرة فى خطط المعزّيّة القاهرة"، أن قصر الشوق كان منزلاً لبنى عذرة قبل القاهرة، يعرف باسم"قصر الشوك" (والعامة تقول قصر الشوق)، وقد أدرك المقريزى مكانه دارًا استجدت بعد الدولة الفاطمية، ثم هدمها الأمير جمال الدين يوسف الأستادار عام ٨١١ هجرية كى ينشئها دارًا، ولكنه مات قبل ذلك.

والمرجع الثانى هو "الخطط الجديدة لمصر القاهرة ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة" لعلى مبارك، وفى جزئه الثانى أيضًا ذكر أن شارع قصر الشوق عن يسار المار، يتصل بشارع درب القزاز، طوله ١٩٠ مترًا، وبه حارات ودروب وعطف مثل عطفة الجمال، ودرب الفراخة، وعطفة الكاشف، ودرب القصاصين، وعطفة البنان، (ومن هذه الأسماء يوجد حاليًا فى يومنا هذا درب الفراخة، كما توجد أسماء أخرى مثل: عطفة الشيخ موسى، ودرب القزازين ...). ومن الضرورى أيضًا أن نشير إلى أن المؤرخ الفرنسى أندريه ريمون فى كتابه "القاهرة تاريخ حاضرة" قد نقل خريطة مهمة للقاهرة الفاطمية، وفيها تبدو منطقة قصر الشوق فى الشرق بالقرب من سور جوهر.

إيحاء المكان

وإذا كان الأديب الكبير نجيب محفوظ قد عشق المكان الشعبى هذا العشق كله، فإن المكان الشعبى، كقصر الشوق، بادله العشق نفسه، حيث آمن الأناس البسطاء هناك بأن نجيب محفوظ هو "أخوهم"،

وربيب منطقتهم، وأنهم من حقهم جميعًا الافتخار به، فهو جارهم القديم، ابن حى الحسين، الأديب المعروف. ويوضِّح الروائى جمال الغيطانى، فى دراسة ألقاها بباريس حول أدب نجيب محفوظ، أن المكان هو مصدر الإلهام فى أدب محفوظ، وما هناك من كاتب معين ارتبط بذاكرة مكان، كما ارتبط نجيب محفوظ بالقاهرة القديمة، ويقول الغيطانى فى دراسته: إن نجيب محفوظ لم ينقطع عن الجمالية (التى عاش فيها سنوات حياته الأولى)، وظل يتحدث عنها حتى الستينيات من القرن العشرين، بينما لم تظهر العباسية (المنطقة التى انتقل إليها بعد ذلك) فى أعماله إلاَّ فى الأعمال التالية. (الحارة) القاهرية هى العالم الذى تدور فيه معظم أعمال نجيب محفوظ، ولاسيما الأول منها، فهنا تكتمل عوالم الشخصيات فى كل ما تصبو إليه أو يهدد مصائرها، وهنا يرتسم الفضاء الاجتماعى الذى تتشكل فيه ملامحها ورغباتها وأفكارها. فالأديب أو الكاتب يحتاج إلى مكان دائمًا يرتاح إليه، ومن اللافت أن شخصيات نجيب محفوظ تكاد لا تغادر الأمكنة التى تنتسب إليها، فداخل هذه الشرنقة تتناسج خيوط الحياة وتخفق بالزمن. فى مناسبات معدودة يأتى انتقال الشخصيات إلى خارج الحارة أو خارج (عالمها)، متممًا لأحلامها وترسخها فى بيئتها، وهنا نشير إلى انتقال السيد إلى بور سعيد فى الثلاثية، وبطل زقاق المدق إلى الإسماعيلية. إنها الشخصيات فى أحد وجوهها شخصية نجيب محفوظ الذى لم يغادر القاهرة إلى غير الإسكندرية، وهى (سفرة) تقليدية بدأها منذ العام ١٩٢٤، ولم يغادر مصر إلاَّ مرات محدودة للغاية فى

ظروف خاصة جدًّا. إن محاولة التثبت من طبيعة المعالم (الحوارى، الشوارع، المقاهى، الأسبلة، المقامات..إلخ) ستبين أن روايات نجيب محفوظ تشكل مراجع أمينة لطوبوغرافية المكان (القاهرة القديمة والجمالية بصورة خاصة) فى الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين".

والواقع، على حد ما يراه الدكتور غالى شكرى فى كتابه "أزمة الجنس فى القصة العربية"، أن نجيب محفوظ قد استجمع فى ثلاثيته الخالدة نظرته كلها فى الحياة والإنسان والمجتمع. استجمع شعاع التاريخ فتخير مرحلة حية جاوزت ربع القرن من حياة مصر، منذ نهاية الحرب العالمية الأولى، وبداية الإرهاص لثورة مصر الوطنية فى عام ١٩١٩، واستجمع شعاع المجتمع فتخير الطبقة المأساوية (المتوسطة الصغيرة) وهى تتلوى من عملية المخاض الحتمية لولادتها، واستجمع شعاع الواقعية فى الفن كاتجاه طبيعى فى تطور أدبنا. والمنهج الذى تمرس عليه مؤلف الثلاثية هو رؤيته للظاهرة أو العلاقة أو الموقف، فى حالة حركة لا فى حالة ثبات أو سكون، وفى حالة ترابط مع مختلف الظواهر والعلاقات والمواقف لا فى حالة عزلة أو انفصام. تمامًا كما يستعين العالم بعدسة الميكروسكوب، فى رؤية شريحة حية، لا تنفصل فى مخيلته عن بقية الكائن الحى. لهذا لم تخدع عدسة نجيب محفوظ الفنية بالسطح الخارجى الجامد، الذى يثير بدوره اهتمامات سطحية، وإنما نفذت إلى أعماق الشريحة الاجتماعية والنفسية والفكرية، لتصور الدقائق الحية الصغيرة، لتثير بدورها الاهتمامات عميقة الدلالة كبيرة القيمة.

دموع وشموع وآلام السكرية !

أما "السُّكَّريَّة" (الحي) فقد كانت بسجنها الكبير فى الماضى (الواقعي) رمزًا للفتك والتعذيب والتنكيل، وكانت السكَّريَّة (المكان فى الرواية) رمزًا لآلام أسرة "أحمد عبد الجواد" والمجتمع المصرى بالكامل فى ذلك العهد.

والسكـرية، رغم ذلك، هى منطقة الشموع والحلوى والمكسَّرات، والسكَّر والغـوايـش والعرائس والفوانيس الملونة .. وغيرها من مظاهر الحياة الضاحكة. وهكذا، اجتمع الأبيض والأسود فى قماشةٍ واحدة خلف بوابة المتولى، ووقَّعَ الزمان عليها بأصابعه الخشنة والناعمة معًا!

وقد أبرز الكاتب الكبير نجيب محفوظ هذا الملمح الازدواجى لمنطقة السكرية فى خاتمة ثلاثيته الخالدة، حيث كان ياسين وكمال يستعدان لمواجهة حدثين متناقضين: وفاة الأم أمينة، وقدوم مولود جديد لابنة ياسين. فى هذه اللحظة: **"دخلا الدكان الصغير، وراح ياسين ينتقى ما يريد من لوازم المولود المنتظر: قماطًا وطاقية ومنامة، وعند ذلك تذكر كمال أن رباط عنقه الأسود الذى استعمله عامًا حدادًا على والده قد استهلك، وأنه يلزمه آخر جديد ليواجه به اليوم الحزين، فقال للرجل حين فرغ من ياسين: رباط عنق أسود من فضلك. وتناول كلٌّ لفافته وغادرا الدكان، وكان المغيب يقطر سمرة هادئة فمضيا جنبًا إلى جنب نحو البيت"** (السكرية ـ ص: ٣٣٢).

على أن حدث "الميلاد" الختامى لا ينفى كون السكرية محطة فى الأساس، لدوران طاحونة الأحزان والفجائع عدة دورات متلاحقة، بأفراد عائلة أحمد عبد الجواد، حتى كأن صاحب نوبل قد كتب تلك الرواية بدموع قلبه وقلمه السوداء. لقد شهدت الرواية وفاة كل من: أحمد عبد الجواد، وأمينة، وخليل وعثمان ومحمد وكريمة (زوج عائشة وابنيها وابنتها العروس)، وعايدة شداد (معشوقة كمال)، كذلك فقد رسمت الرواية بهدوء واصطبار ملامح الإخفاق والذبول التى أصابت العديد من شخوصها، فعائشة تدمن السجائر والقهوة، وتفقد الشهية للحياة، وكمال يفتقد الثقة بالمرأة والقانون الاجتماعى، وتصطحبه دوامة الفلسفة إلى طريق مسدود، وأحمد وعبد المنعم (ابنا خديجة) ينتهيان إلى السجن بسبب يسارية الأول ويمينية الثانى. وها هى كريمة (ابنة ياسين وزوجة عبد المنعم) تستعد لوضع مولودها فى خاتمة الرواية..، ليأتى الطفل/ المستقبَل إلى الدنيا بينما والده/ الحاضر فى المعتقل!

ولا يخفى بالطبع أن مأساة تلك الأسرة هى مأساة المجتمع المصرى بالكامل، فى ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين، حيث يخيِّم على الرءوس كابوس الاحتلال البريطانى والفوارق الطبقية والفساد والانتخابات المزيفة، بينما يعانى المثقفون الاضطهاد وتعانى مجلاتهم من الإهمال: **"كلما أقبل كمال على إدارة مجلة (الفكر) ذكَّره موضعها الأرضى ورثاثة أثاثها بمكانة (الفكر) فى بلاده، وبمكانته هو فى مجتمعه!"** (السكرية – ص:١٠٢).

إن أسرة أحمد عبد الجواد لم تكن فى واقع الأمر، إلاَّ مجرد نافذة يرسل من خلالها نجيب محفوظ رسائله التى تصف مجتمعه بالكامل، وتحاول تبصيره بحقيقة المسار الصحيح للتقدم، وتجاوز الكبوات والمحن. وإن بحث صلة الأدب بالحقيقة، مثلما يرى الدكتور عبد المنعم إسماعيل فى كتابه "نظرية الأدب ومناهج البحث الأدبى"، يمكن أن يقود إلى خلق تساؤل لمعرفة هل الأدب استبطان للحقيقة وتبصّر فيها، أم أن وظيفته الإقناع بها، أو المساعدة على التعرّف عليها؟ وأهمية هذا السؤال تنشأ من أن مفهوم "الحقيقة" يمكن أن يستخدمه البعض بصورة ترويجية لبعض الأفكار والمذاهب، بما يجعل من وظيفة الأدب فى النهاية نوعًا من الدعاية، فهناك فرق جوهرى بين الإقناع الخطابى والإقناع الفنى، الذى ينشأ من قدرة الفن على التأثير فى المتلقى، حتى يشارك الكاتب رأيه فى الحياة وموقفه منها.

إن نجيب محفوظ الذى "يعرف" يحب أيضًا أن يجعلنا "نعرف" عبر شخصياته الخالدة التى يغربلها الفن العميق. لقد فتنت "غريزة المعرفة" نجيب محفوظ فى معظم رواياته. وإن هذا الدافع يمثّل، مثلما يرى الدكتور يحيى الرخاوى فى كتابه "قراءات فى نجيب محفوظ"، محورًا لازمًا فى أعماله يكاد لا ينفصل عن الأحداث، وإن لم يبدُ ظاهرًا على السطح فى كل الأحوال. ويبدو أن نجيب محفوظ قد اعتنى بهذا الدافع (الذى لا ينتبه إليه الكثيرون، والذى يمكن إطلاق كلمة "غريزة" عليه لتأصيل جذوره البيولوجية وإلحاحه الحتمي) حتى ليمكن وضعه فى مقدمة رؤيته لحفز رحلة الإنسان الواعى. ولم يهمل

محفوظ بقية الدوافع الأساسية، وبخاصة الجنس والعدوان، إلا أنه جعلها فى موقعها المتواضع بالقياس إلى هذا الدافع المحورى الأساسى، بل إن هذه الدوافع الأخرى قد تصب فيه وتخدمه. فكثيرًا ما نجده يدمج الجنس باستكشاف جديد، أو يتخذ العدوان وسيلة للمعرفة أو مواكبًا لها أو ناتجًا عنها، وهذا وغيره يحتاج إلى مراجعة شاملة واستقصاء أعم قبل الجزم بالنتائج، ومن ثم فالمعرفة الغريزية ليست مجرد استزادة معلومات أو إضافة رؤى، وإنما هى أساسًا فطرة اكتشاف، وتخطى حواجز بما يصحب هذا وذاك من مضاعفات.

أبشع السجون فى "السكّرية" !

ولم يكن دوران طاحونة الآلام فى القرن العشرين، هو الأول من نوعه فى منطقة السكرية، فقد سبق أن دارت كثيرًا قبل ذلك داخل جدران "السجن الكبير" القديم والذى حل محله جامع المؤيد (وهو الجامع الذى لا يزال موجودًا حتى عصرنا هذا)، وقد كان هذا السجن يعرف باسم "خزانة الشمائل" نسبة إلى الأمير علم الدين شمائل والى القاهرة، وكان من أبشع السجون وأشرسها وأقبحها، يُحبس فيه من وجب عليه القتل، أو القطع ومن يريد السلطان هلاكه. وسبب إزالة هذا السجن وبناء جامع المؤيد مكانه، أن السلطان المؤيد شيخ ـ قبل توليه الحكم ـ حُبِسَ فى هذا السجن عدة أيام قاسى خلالها الكثير من الحشرات المنتشرة بداخله، فنذر لله إنْ تيسرَ له مُلْكُ مصر أن يجعل هذه البقعة مسجدًا، وبالفعل تحقق النذر، وكان ابتداء حفر الجامع عام

٨١٨ هجرية. وأخذ السلطان ألواح الرخام من الدور والمساجد، كما نقل إليه باب مدرسة السلطان حسن وأنشأ فيه خزانة كتب كبيرة للغاية.

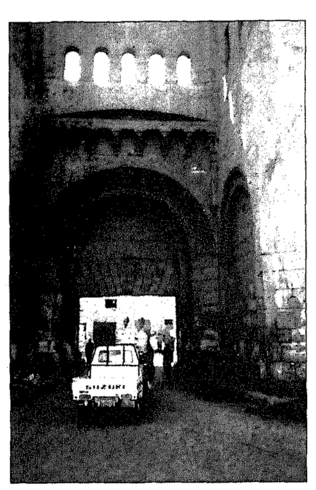
ومنطقة السكرية - التى تقع جنوب شارع المعز بالقرب من باب، زويلة أو بوابة المتولى بالجمالية - بها العديد من الآثار الإسلامية الأخرى بخلاف جامع المؤيد، فهناك حمَّام السكرية أمام باب الجامع الكبير، وهو من الحمامات القديمة وكان يعرف بحمَّام الفاضل، وبه قسم للرجال وآخر للنساء. وهناك أيضًا وكالة السكرية، وقد بنتها نفيسة البيضاء فى العصر العثمانى، وما زال متبقيًا منها سبيل نفيسة البيضاء، ويقع على عطفة السكرية على يمين الداخل من باب زويلة.



سبيل نفيسة البيضاء فى السكرية

وباب زويلة بالطبع هو أحد الأبواب الشهيرة للقاهرة الفاطمية، أنشأه جوهر الصقلى فى عام ٣٥٩

مـن الهجـرة وجدده بدر الدين الجمالى، وتقع خلفه مباشرةً السكرية فى جنوب شـارع المعز، وفوقها تمتد الغورية ثم الصاغة ثم بين القصرين فى الـشمال، وقد سُمِّى "باب زويلة" نسبةً إلى قبيلة زويلة المغربية التى قطـنت بجـواره، وأطلـق العامـة عليه اسم "بوابة المتولى". وأما محيى الـدين بـن عـبد الظاهـر فـيقول فى مـؤلفه "الروضة البهية الزاهرة فى خطط المعزية القاهرة": "ولما نزل القائد جوهر اختطت كل قبيلة خطة عـرفت بهـا، فـزويلة بـنت البابـين المعروفين ببابى زويلة، وهما البابان اللـذان عـند مسجد ابن البـنّاء، وعـند الحجّارين علـو الحـدّادين الآن، وهمـا بابـا القاهـرة". ويقول أيضًا: "وأما باب زويلة الآن وباب النصر وبـاب الفـتوح فبـناها الأفـضل أمير الجيوش، وكـتب عـلى باب زويلة تاريخـه واسـمه، وذلـك فى سـنة ثمانـين وأربعمائة".



باب الفتوح شمال القاهرة المعزية

"السكرية" فى عصرنا

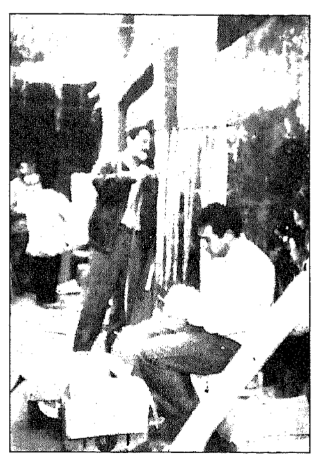
يُرجع على مبارك، فى خططه الجديدة، تسمية السكرية بهذا الاسم إلى وجود العديد من المحلات الخاصة ببيع السكر والمكسَّرات والشموع، سواء فى شارع المعز أو داخل وكالة السكرية. ونجد ـ بالفعل ـ عند واجهة الوكالة محلًا يعرض مختلف أنواع المكسَّرات والياميش. ويقول صاحبه خالد حسن المرزوقى إن المحل شديد القدم، وإنه مستأجر من الأوقاف، حيث إن البناء أثرى، وفى الماضى ـ والكلام له ـ كانت هناك محلات كثيرة وعربات يد يباع عليها السكر والحلوى، وكنا نبيع بـ "الوِقَّة"، ولكن المظاهر القديمة بدأت تضمحل.

ويقتسم محمد السيد محمد واجهة الوكالة مع خالد المرزوقى، ولكنه يعرض أشكالًا متنوعة من فوانيس الأطفال الملونة التى يزداد الإقبال عليها فى شهر رمضان. ويوضح السيد أن هذه المنطقة بها العديد من المحلات والورش الخاصة بصناعة الفوانيس، وأنهم يعرضونها مع اقتراب شهر رمضان، بينما يتَّجرون ببضائع أخرى فى بقية شهور العام، ويتم بيع تلك الفوانيس بالجملة لمحلات الأقاليم المختلفة. ويضيف قائلًا لنا: "لا يمكننا تحت أى ظرف ترك هذه المنطقة التى عشنا بها، وعشقناها منذ الصغر، وارتبطت سمعتنا الطيبة باسمها العريق ..".



عشرات الفوانيس الملونة فى ربوع السكرية

ويصح لكَ إطلاق اسم "وكالة الشمع" على وكالة السكرية الأثرية، نظرًا لانتشار الورش التقليدية الخاصة بصناعة الشمع داخل الوكالة، حيث تنتج تلك الورش الشمع الصغير الخاص بالفوانيس وشمع الأفراح الكبير والشمع المتوسط "السادة" والملوّن على السواء. وهذه الورش ـ أو معظمها ـ قديّمة للغاية، تم توارثها عبر الجدود، كما يقول الحاج جابر الشماع صاحب إحدى تلك الورش. كما توجد بعض المحلات الصغيرة تبيع العرائس التى تصاحب الشموع الكبيرة فى رحلتها إلى تورتة الفرح!



شموع السكرية تضيء تاريخ الأحزان!

ويطالعك وجه عم مهدى، خبير صناعة "الغوايش" الشعبية بالوكالة منذ ستين عامًا، ببشاشته وشروده فى الوقت نفسه، ويحكى كيف أنه برع فى صناعة الغوايش من النحاس وتلوينها باللون الذهبى أو الفضى، كى تباع بسعر رمزى، وكان اليهود هم أهل هذه الصناعة قديمًا، وغيرها من أشغال الترتر والفضة والذهب، وما زال السائحون يطلبون حتى اليوم مثل هذه البضائع المطعمة بالنقوش، حيث تشهد على براعة الفنان الذى رسمها بدقة وأناة وصبر.



صناعة الغوائش التقليدية فى وكالة السكرية

ولعل أحدث ما شهدته الوكالة العتيقة هو أحد أندية الفيديو، ولم يكن عجيبًا أن يوجد فى هذا المكان بعد أن وجدنا مثيله فى زقاق المدق، ونادى الأتارى فى قصر الشوق!

ومنطقة السكرية بالكامل ـ شأنها شأن بقية مناطق شارع المعزّ الذى يعتبر من أكثر شوارع العالم امتلاءً بالآثار ـ ما زالتْ أَمْيَلَ إلى الماضى بطقوسه وروائحته وأصالته، رغم سمات الحياة العصرية الواضحة فى بوتيكاتها الحديثة، وفتارين المجوهرات التى زحفت من "الصاغة"، ورغم الأسفلت الجديد تحت بوابة المتولى، فإن الروح الشعبية لا زالت تحلّق فوق البيوت العتيقة المنتشرة، والآثار المأهولة،

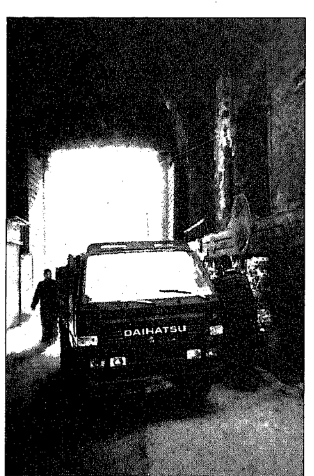
وفوق مطعم الفول والطعمية عند سبيل نفيسة البيضاء، ومقلى الفول السودانى، وفوق بائع الليف (كيزان اللوف)، والفكهانى على ناصية باب المتولى العتيق.

المرأة فى السكرية .. من المشربية إلى السيجارة!

وربما كان الجزء المأهول من وكالة السكرية، هو المعادل المكانى للدار الشوكتية التى أقامت بها خديجة وعائشة بعد زواجهما، ومن أبرز المشاهد التى أوردها نجيب محفوظ فى سبيل تجسيد الطقس العام لمنطقة ما حول الدار الشوكتية، هذا المشهد الذى نركِّبه بعد أن نستجمع أطرافه من أكثر من موضع: "بدا بيت السكرية، وليس كذلك، بدا فى حلة الأنوار ليلة الفرح، عتيقًا هرمًا، ولكن دل عتقه فضلًا عن ضخامة بنيانه ونفاسة أثاثه على السؤدد والجاه // .. وللبيت الجديد مشربية تطل على بوابة المتولى والمآذن التى تنطلق عن قرب وتيار السابلة الذى لا ينقطع // .. وتحت المشربية مباشرة مجلس يضم ثلاثة لا يفارقونه قبل جثوم الليل: شحاذ كسيح، وبائع مراكيب، وضارب رمل // .. وألذ منظر؛ منظر سوارس القادمة من الدرب الأحمر إذا تقابلت مع عربة حجارة قادمة من الغورية فضاق عنهما مدخل البوابة، وركب كل سائق رأسه متحديًا الآخر أن يتراجع ليفسح السبيل. يبدأ الكلام ليّنًا بعض اللين ثم يحتد ويخشوشن ثم تهدر الحناجر بالسباب والشتائم، وتجيء فى أثناء ذلك عربات كارو وعربات يد فيغص بها الطريق، ولا يدرى أحد كيف يعود إلى ما كان عليه!" (بين القصرين ـ صفحات: ٣٣١، ٣٣٢، ٣٣٣).

وها هو الوضع لا يزال على ثباته فى حقيقة الواقع كما صوره العم نجيب محفوظ، ولئن تغيرت المسميات! فمعركة "سوارس" تحولت إلى معركة بين "سيارات النقل"، وتيار السابلة لا يزال غير منقطع، رغم تغير عناصره البشرية، وبائع المراكيب تحول إلى "شركة لصناعة الأحذية" داخل البوابة، كما أن هناك بائعًا للشباشب البلاستيكية أمام جامع المؤيد، ولا يزال بيت السكرية عتيقًا هرمًا محتفظًا بمشربياته فى الموضع الذى ذكرته الرواية تقريبًا!

ولا ندرى أين ذهب الشحاذ الكسيح وضارب الرمل؟! ولعلهما اختفيا مع اختفاء الحواديت والخزعبلات المرتبطة ببوابة المتولى، تلك الحواديت التى كانت تأسر عقول الصبية فى المنطقة، والتى جعلت رضوان (ابن ياسين) يغار من عبد المنعم (ابن خديجة) الذى قال له مفتخرًا: "إننا نملك بوابة المتولى بكنوزها!" (قصر الشوق – ص:٤٩).



العبور بسلام من بوابة المتولى (بوابة الأساطير)!

أما مشربيات السكرية فليست كمشربيات بين القصرين، من حيث

المضمون الوظيفي، وإن كانت مثلها من حيث التصميم الشكلي! وليس غريبًا أننا نحاول قراءة "البيت" ثم "المشربية" كمكان، فمن المنطقي ـ على حد تعبير جاستون باشلار فى كتاب "جماليات المكان" ـ أن نقول إننا نقرأ بيتًا، أو نقرأ حجرة (أو نقرأ مشربية كذلك!)، لأن هذه الأمكنة "رسوم بيانية سيكلوجية" تقود الكتّاب فى تحليلهم للواقع والأفراد والمجتمع.

كانت المشربية فى بين القصرين، هى النافذة الوحيدة التى ترى المرأةُ الدنيا من خلالها، وقد قامت الدنيا ولم تقعد، لخروج أمينة بدون إذن السيد مرة واحدة، ولم تتزوج عائشة من ضابط الجمالية لأنه طلبها بالاسم، فخشى السيد أن يظن أحد ـ بالخطأ ـ أن الضابط قد رآها من وراء المشربية!

ولكن مشربية "السكرية" كانت إحدى نوافذ التسلية وقضاء وقت الفراغ بالنسبة لعائشة، التى تعودت على الخروج مع زوجها ومشاركته فى كل شىء، حتى الغناء والطرب والتدخين. لقد خافت عائشة من أول سيجارة فى رواية "قصر الشوق"، وعندما علمت خديجة بذلك أخبرت أمها أمينة قائلة: **"أكرر على مسمعك أن عائشة تدخن، وأن التدخين، صار لها كيفًا لا تملك الامتناع عنه، وأن زوجها يعطيها العلبة ويقول لها بكل بساطة: علبتك يا شوشو! رأيتها بنفسى وهى تأخذ النفس وهى تخرجه من فمها وأنفها، أنفها، أتسمعين؟!"** (قصر الشوق – ص ٢٥٠).

أما فى رواية السكرية فقد صارت عائشة مدمنة تمامًا للتدخين بعد

أن عادت إلى بيتَ أبيها مثخنة بالجراح، وتحول غضب أمها القديم إلى شفقة وخوف على صحة المرأة التى لم تتجاوز الرابعة والثلاثين. حقًا! لقد تغيرت النظرة للمرأة مع مرور الزمن، واضطر السيد نفسه للسماح لأمينة بالخروج لزيارة أولياء الله وقتما تشاء، وبدت فى واقع الرواية شخصيات نسائية مثقفة متحررة وأحيانًا ثورية، مثل عايدة شداد، وعلوية صبرى، وسوسن حماد. ولكن ذلك لا ينفى بقاء الرواسب القديمة، واستمرار وجود الطوق التقليدى حول المرأة، ويبدو ذلك بصورة واضحة تمامًا فى موقفين: الأول هو رفض خديجة للتعليم ـ فى رواية السكرية ـ واحتجاجها قائلة: **"لا حاجة لامرأة إلى الكتابة والقراءة، ما دامت لا تكتب رسائل غرام"**! والثانى هو رفض ياسين أن تلتحق ابنته كريمة بالمدرسة الثانوية بعد نجاحها فى الشهادة الابتدائية لأنه **"لا يطيق أن يرى ابنته وهى تسير فى الطريق ونهداها يهتزان"**، وقال فى ذلك: **"نحن لا نلحق بناتنا بالثانوى، ولماذا؟ إنها لن تتوظف، وإن هذا ليقال فى أسرتنا ولو فى عام ٢٠٣٨"** (السكرية – ص:١٦٥).

ولكن ذلك قد حدث يا ياسين، فامتلأت السكرية بالنساء المتعلمات والموظفات، ولم تعد المشربيات الموجودة فى البيوت القديمة غير سمة أثرية، تنظر العيون إليها من الخارج بافتتان، ولا تقف النساء خلفها!

إن "بين القصرين" ببساطة، على حد تعبير نجيب محفوظ نفسه فى أحد حواراته، تعبر عن تحول مجتمع، أو يقظة مجتمع من سباته على دق

ثورة، و"قصر الشوق" تبرز فيها العوامل الطبقية كعامل من عوامل إفساد هذه الثورة، وفى "السكرية" تتجدد ثورات وثورات مع دخول شباب جديد إلى المسرح.

لقد تبلور موقف نجيب محفوظ فى ثلاثيته باختصارٍ، من مقولته السابقة التى وصف بها المغزى العام لكل جزء من الرواية الضخمة. والحق، ونتفق فى ذلك مع الدكتور شكرى عزيز الماضى فى كتابه "فى نظرية الأدب"، أن كل عمل أدبى ينطوى على موقف، وحتى الأدب التهويمى الذى يجهد فى الهروب من تحديد موقف، فإنه يعبر فى حد ذاته عن موقف اللامنتمى، بل إن تعدد مواقف الأدباء هو انعكاس لتعدد انتماءاتهم الاجتماعية والأيديولوجية. فالأديب فى عمله يقدم رؤية محددة من المجتمع والحياة من حوله، وهذه الرؤية قد تكون ممتثلة للواقع، وقد تدعو إلى التصالح معه، كما قد تدعو إلى تجاوزه وتخطيه، وهذا كله يعود حسب انتماء الأديب الاجتماعى والأيديولوجى كذلك. ويمكن القول إن الرؤية الفنية الممتثلة والتصالحية تخدم الأيديولوجيا السائدة، وتقدم العالم الفنى ساكنًا مستقرًا، وهو ما يفقد العمل الأدبى مسحة الحركة والحياة. أما الرؤية التجاوزية، ومن أصحابها نجيب محفوظ فى معظم أعماله، فإنها تقدم العالم الفنى مليئًا بالحركة والحيوية، لأنها تجسيد للتناقضات الماثلة فى المجتمع، وهو ما يوفر للعمل الأدبى القدرة على الإقناع والإيصال، أى يرتقى بالعمل الأدبى من الناحية الفنية والجمالية.



★ الفصل الرابع

مهرجان "خان الخليلى" لاينام منذ ستة قرون!

ترك أحمد عاكف - موظف وزارة الأشغال - حى السكاكينى خوفًا من غارات الألمان، وبحثًا عن الدعة والطمأنينة، واستقر به المقام فى "خان الخليلى"، ولكن الغارات (المصرية) ظلت تلاحقه كل صباحٍ ومساء، منطلقةً من مقاهى وحوانيت الحى الصاخب، حيث لا يستطيع أحد أن يخلد إلى النوم مهما كانت قوة عزيمته!

هكذا يبدو مهرجان خان الخليلى المقام - دون انقطاعٍ - منذ أكثر من ستة قرون، وهكذا يطيب لنا أن نطرق - على استحياء - باب الخان مرتين: مرة فى الأربعينيات من القرن العشرين (زمن الرواية)، ومرة فى العقد الأول من القرن الحادى والعشرين، حيث يلوح وجه واقعنا الحالى.

تبدو المفارقة الأولى لحظة وطء حذائك لبلاط الخان، حيث تغمرك دهشة ممزوجة بالمرارة لهذا التناقض الكبير، الذى تسير وفقًا لآليات قوانينه دنيانا اللاهثة . فهذه الطرقات والدروب والأزقة التى تموج فيها الحياة بكل عنفوانها، وتتبختر فيها الزينات والبهارج والأبخرة والعطور .. كانت فى يومٍ ما مقبرةً للخلفاء الفاطميين! فقد أورد المقريزى فى خططه الشهيرة، وأبو الحمد محمود فرغلى فى (الدليل الموجز لأشهر آثار القاهرة الإسلامية والقبطية)، وتوفيق أحمد عبد

الجواد فى (تاريخ العمارة) ..، أوردوا مـا مؤداه أنه عندما أسس جوهر الصقلى مدينة القاهرة، تم إنشاء تربة للخلفاء الفاطميين الذين حضروا مع الخليفة المعز لدين الله، وقد سُمِّيت تربة الزعفران. ويقال إن الأمير جهاركس الخليلى استند إلى فتوى دينية تفيد بأن الفاطميين مردة لا يستحقون الإبقاء على قبورهم، فنبشها وأخرج عظام الموتى . وألقاها على التلال خارج القاهرة، وأنشأ محلها هذا الخان الذى يحمل اسمه حتى اليوم. وقد كان الخان فى العهد القديم عبارة عن سبيل يلجأ إليه المسافرون، ثم انتشرت فيه محلات العلافة والعطارة، وقبل ذلك كان سوقًا للعبيد. وقد تميز العصر الفاطمى بانتشار الأسواق المختلفة المتعددة والساحات العامة، وهذه الأسواق التى كانت تسمى قيسارية خُصصتْ كل واحدةٍ منها لبيع سلعة معينة. وفى عهد السلطان الغورى تم إنشاء حوانيت ورباع ووكالات تجارية محاطة بالسور، ولها ثلاث بوابات، وأصبح الخان معدًا لتجارة الجواهر الثمينة، وتم تقسيم الخان إلى حارات، تحمل كل واحدة منها اسم الصناعة المنتشرة فيها، مثل: حارة النحاسين، حارة الصاغة، حارة العطارين، حارة القماشين ... إلخ، لا تزال بعض هذه الحارات تحمل أسماءها حتى اليوم.

فوق هذا التراب المعجون برفات عظام الملوك القدامى.. ماتت ظُلمة القبور، ومات الهدوء إلى الأبد، ونما كائن الضوضاء، وانتشرت ذريته فى كل حدب وصوب، حتى أن أحمد عاكف - الساكن الجديد فى الحى فى سبتمبر ١٩٤١ - لم يستطع "أنْ يركز انتباهه فى القراءة لما

أحدثه تغير المكان فى نفسه من اليقظة والقلق، فمضى فى مطالعة فاترة متقطعة، ومضى من الليل ساعة فسكنت ضوضاء النهار ولكن لتحل محلها ضوضاء أشد وأفظع، سرعان ما جعلت الحى جميعه كمسرح من مسارح روض الفرج الشعبية. أما مصدرها فالقهاوى العديدة المنتشرة فى جوانب الحى، فالراديو يذيع أناشيده وأحاديثه بقوة وعنف، فكأنه يذيع فى كل شقة، والندّل لا يكفون عن النداء والطلب فى أصوات ممطوطة ملحنة: واحد سادة، شاى أخضر، تعميرة على الجوزة، وشيشة جِمِّى ....، ودق قطع النرد والدومينو وأصوات اللاعبين! فخال نفسه فى طريق مزدحم بالمارة لا فى شقة، وعجب كيف يحتمل أهل الحى ضوضاءه أو كيف يغمض لهم جفـن ؟! " (خان الخليلى – صفحة ٢٦).

أما السيناريو النهارى لضوضاء الأربعينيات من القرن الماضى فينقله نجيب محفوظ، وذلك حينما تصاعدت إلى أحمد عاكف من الطريق "ضجةٌ مزعجة وضوضاء فظيعة، فأنكرها وأصغى إليها بانتباه، فتبين له أنها أصوات أطفال يلعبون ويغنّون، وبدا الطريق وكأنه ناد رياضى ساذج، فهذه جماعة تلعب بالحديد وتلهب الأكف بالطرة، وهذه جماعة تلعب بالبلى، وتلك عصبة تحجل، وتلك أخرى تتصارع، واقتعد الصغار الطوار يرقصون ويغنون ويصفقون. اضطربت الأرض وضج الجو وثار الغبار فأيقن ألا قيلولة منذ اليوم!" (ص:٢٢).

خان الخليلى، هو الحى الزاخم بأنفاس الحياة..، حتى ليكاد بطل

الرواية يتساءل على فراشه ليلًا: "هل بخورٌ يحترق فى مثل هذه الساعة من الليل ؟ أم يكون لهذا الحى الغريب أنفاسٌ تتردد فى عمق السكون؟!" (ص:٣٢).

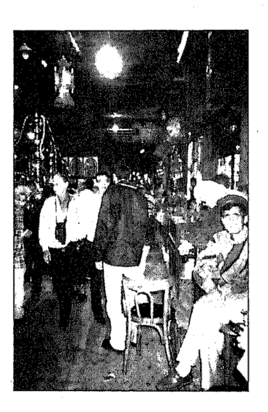
هذا عن ضوضاء أربعينيات القرن الماضى المرسومة بالأبيض والأسود، والمحاطة بإطار الوقار والالتزام النوعى نظرًا لظروف الحرب العالمية التى تتساقط قذائفها - عشوائيًا - فى أحياء القاهرة الآمنة. فما بالكَ بما تشهده منطقة خان الخليلى حاليًا من صولات وجولات، من أجل رفع ألوية الحياة المركزة والمكثفة والزاخمة؟!

ولعلكَ لا تستطيع اختيار نقطة زمنية تبدأ من عندها رصد السيناريو الدائرى لحياة الخان (ومنطقة الحسين بالكامل)، فأذان الفجر هو بداية يوم جديد عند البعض، وهو ختامٌ ليلة سابقة عند الآخرين!

تبدو واجهات البازارات (الحوانيت سابقًا) مغلقة الأبواب فى الصباح الباكر، اللهم إلا بعض الورش الساهرة من الليلة الماضية. ومع بداية تفتح وردة النهار، يطالعك بائعو الأطعمة المتجولون، وعربات الفول والفطير والبطاطا والترمس، وتستعد المقاهى لاستقبال أول القادمين، كما تبدأ المطاعم فى فتح أبوابها.



ضجيج المارة من أبرز سمات الخان



الفانوس يضيء الخان فى الصباح الباكر

أما داخل طرقات الخان، فلا تجد غير عمّال النظافة الذين يمحون آثار سهرة الأمس من فوق بلاط الخان، وبعض العابرين من المارة وسط صمت المكان أثناء انغلاق المحلات وهدوء المقاهى بعد عمل الليل الشاق.

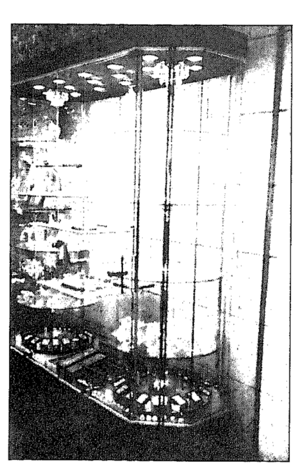
النهار فى الخان تقتسمه البازارات التى تعرض أشهر منتجات الفضة، والنحاس، والصدف، والأرابيسك، والعطور، والمسابح، والبردى، والعاج .. وغيرها، تقتسمه البازارات مع المقاهى التى تسحب كراسيها من طرقات الخان إلى الداخل، ومع المطاعم التى تملأ المنطقة والتى كانت شهرتها قد ذاعت فى الأربعينيات من القرن العشرين، مما جعل والد أحمد عاكف يقول: "هنا ألذ طعمية، وأشهى فول مدمس، وأطعم كباب، وأحسن نيفة، وأمتع كوارع، وأنفس لحمة راس " (ص:١٣).



هنا: ألذ طعمية وأحسن نيفة وأطعم كباب!

أما الليل فهو – بدون مبالغة – مملوك ملكية

خاصة لهذا الحشد الهائل من المقاهى المتجاورة، والمنتشرة كراسيها فى طرقات وجوانب الخان، بعد أن تغلق المحلات أبوابها، وتنحسر عمليات البيع والشراء والتجول. وقد تطورت هذه المقاهى كثيرًا، واختلفت ألوان فنونها عن عهد الرواية، حيث كانت مجرد مقاهٍ تقدم "الشاى المنعدم النظير، والقهوة نادرة المثال" (ص : ١٣)، وتسمح بألعاب النرد والدومينو وما إلى ذلك مما يستهوى سكان الحى الشعبى. لقد صارت تلك المقاهى أقرب إلى الكافيتريات أو الكازينوهات، مع الحفاظ على الصبغة القاهرية، وتعددت ألوان نشاطها، فقد تقام فيها الأفراح، ويجلس العروسان فى الشارع، وقد تعقد فيها وصلات العود والكمان والربابة، ويردد الناس خلف المطرب الشعبى فى ابتهاج ومرح، وقد تعرض أفلام الفيديو، أو أغنيات القنوات الفضائية للساهرين حتى الصباح.

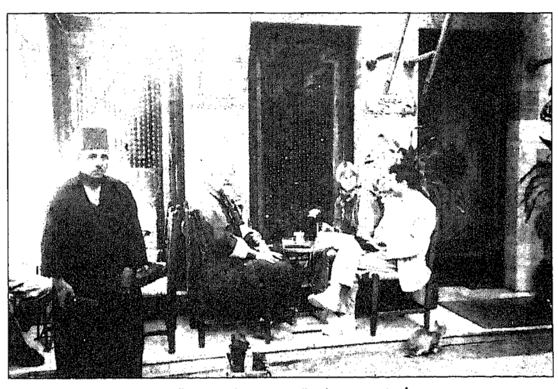


مجوهرات الخان ومنمنماته الزجاجية

وبعد أن فرغ المطرب الشعبى محمد جعفر (عضو فرقة التنورة بقصر الغوري) من أداء بعض أغنيات محمد عبد الوهّاب وفريد الأطرش بمصاحبة آلة الربابة، تحدث لنا موضحًا أنه تصادق مع هذه

الآلـة مـنذ حوالى أربعين عامًا، وأنه من عشاق خان الخليلى، وكثيرًا ما يحـضر إلـيه لـيجلس لـدى أحد أصدقائه من أصحاب المقاهى مدندنًا وسـط احتـشاد الجمهـور حـوله، حـيث يـنال إعجـابهم وإعجـاب الأجانب الذين ينبهرون بالربابة وصوتها الشجى المؤثر!

أمـا تحفـة مقاهـى الخـان فهـو مقهى نجيب محفوظ، وهو جزء من مطعـم خان الخليلى المشهور الذى افتُتح فى عام ١٩٨٩ والذى يعد من أفخـر المطـاعم الـسياحية على الطراز الإسلامى فى العاصمة المصرية، ويحتوى ركن نجيب محفوظ على عمود كبير من خشب الأرو، حُفِرتْ علـيه أسـماء "الثلاثـية" الشهيرة، وقد زاره نجيب محفوظ فى يناير من عـام ١٩٨٩ وكـتب كلمة رقيقة قال فيها: "فى هذا اليوم السعيد زرت قطعـة جمعت بين عبق التاريخ وجمال الحاضر، وفيها الفن والذوق وما تشتهى الأنفس".



الأجانب يجلسون فى "مقهى نجيب محفوظ" (تحفة الخان)

وبدا الناس داخل المقهى فى حالة سلطنة تامة مع أنغام العود، وصوت المطرب الذى يشدو مصاحَبًا بموسيقى بليغ حمدى الشرقية الساحرة حتى مطلع الفجر.

وأمام المقهى كان ماسح الأحذية، الذى يرتدى ملابس تركية وطربوشًا، يمارس عمله بهمة ونشاط، وربما كان هؤلاء العاملون فى المقهى وحوله هم آخر المطربَشين فى خان الخليلى، رغم وجود أحد المحلات القديمة لا يزال يصنع الطرابيش، ولكن للأجانب ولممثلى السينما! وإذا كان أحمد عاكف قد رأى **"تيارات من الخلق لا تنقطع، ما بين معمم ومطربش ومقبَّع"** (صفحة:٧)، فإن هؤلاء لم يعد منهم سوى المعمم، وربما المقبّع الأجنبى، وربما المصرى الأصلع، أما المطربش فقد اختفى أو كاد يختفي!

الهزيع الأخير من الليل

ويمكنكَ فى الهزيع الأخير من الليل أن تتجول داخل طرقات الخان، قرب المقاهى الصغيرة التى تسهر للفجر أيضًا، لتشاهد زبائن الطبقة المتوسطة (وما دونها) وهم جالسون، بينما غاص بعض أهالى المنطقة - الذين لا مسكن لهم - فى سبات عميق على الأرصفة، ويبدو بعض الأطفال الصغار، وهم يدورون على المقاهى فى محاولات يائسة لبيع جرائد الصباح بأضعاف ثمنها، بينما أضواء قسم شرطة سياحة وآثار خان الخليلى، ورجال الشرطة الساهرون يعطونكَ الإحساس بالأمان ويبعدون عنكَ الرهبة وأنتَ متخذٌ مسلككَ فى الدروب الضيقة، وسط مواء ونباح القطط والكلاب الضالة.

أما الكافيتريات فيجلس بها الرجال - والنساء أيضًا - حتى الصباح . وكما تدور النراجيل على الرجال تدور على النساء (من الطبقة الوسطى وما فوقها). ومن المعتاد أن تجد بجواركَ فى الكافيتريا بعض السائحين من العرب، ومن جنسيات أخرى متعددة، بينما تدور امرأة تحمل البخور حول الموائد لتمتلئ الأنوف والأرواح بعبق المكان. وعلى إحدى الموائد جلس بعض أعضاء الاتحاد الوطنى للفنون الثقافية الجزائرية، ويتحدث محمد سليم رياض مخرج الاتحاد قائلًا لنا: "إن حى خان الخليلى من الأحياء التى تشرف بها القاهرة، لاحتفاظه بعاداته وتقاليده وسماته ومظاهر صناعاته كما هى، مما جعله مزارًا سياحيًا متميزًا يقف بجوار الأهرام والمتاحف العريقة. وقد سمعنا جميعنا بهذا الخان وعشنا فيه قبل أن نزوره، حيث قدمه ووصفه لنا الكاتب العظيم نجيب محفوظ فى روايته، مما زادنا شوقًا إلى زيارته. وبعد زيارتنا له أول مرة، صارت عادتنا أن نزوره كلما تيسر لنا الحضور إلى القاهرة".

وإذا كان الخان لا يزال حافظًا وده للسائحين، ومطورًا إمكاناته إرضاءً لهم، فإنه - والكلام لممدوح سليمان أحد سكان الخان منذ ٥٥ عامًا - يبتعد تدريجيًا عن تلبية احتياجات سكانه الأصليين، حيث غلبت روح التجارة السياحية على كل شىء، وصار المكان كأنه فندق، نزلاؤه هم الأجانب، أما أهله الشعبيون فليبحثوا لهم عن مكان آخر يتناسب مع إمكاناتهم المادية المتواضعة!

الحجارة تستاهِلْ !

وداخل سوق خان الخليلى، لا تزال أغلبية الصناعات محتفظة بتقليديتها، ولا يزال القاموس اللغوى لكل حرفة ممتلئًا بالاصطلاحات الغريبة، التى يقال إنها مشتقة من العبرية، حيث كان اليهود يمتلكون جزءًا كبيرًا من الحى. فلا تعجبْ حينَ يقول لك الصائغ: "الحجارة تسْتاهِلْ" فهو يعنى أن الخامة ممتازة، ولا تظنه يسبّكَ إذا قال لكَ يا "دفش" أو قال لزوجتك يا "دفشة"، فالدفش هو الرجل، والدفشة هى السيدة! ولا غرابة فى انتشار الاصطلاحات الأعجمية داخل الخان، لأن كلمة "الخان" أساسًا هى كلمة فارسية تعنى "السوق"!



فضيات ونحاسيات وتحف داخل الخان

وعدد الورش التقليدية بالخان كبير جدًا، وتقول الإحصاءات الحديثة إن أكثر من عشرين ألفًا من العمال يعملون فى حوالى مائتى ورشة بالخان فى مختلف الصناعات. ورغم أن الزنكوجراف، وغيره من الآلات الحديثة، قد بدأ يتحسس طريقه داخل بعض ورش الخان، فإن الموقف العام للخان لم يتغير منذ أن أدرك أحمد عاكف أن هذا الحى العتيق، **"ما يزال يحتفظ باليد البشرية بقديم سمعتها فى المهارة والإبداع، وقد صمد للحضارة الحديثة، يلقى سرعتها الجنونية بحكمته الهادئة، وآليتها المعقدة بفنه البسيط، وواقعيتها الصارمة بخياله الحالم، ونورها الوهاج بسمرته الناعسة"** (ص: ٨). ولكن الجديد الذى طرأ - وفقًا للمتغيرات الاقتصادية - فهو انتعاش نوع آخر من الصناعات داخل الخان، يعتمد على استخدام القشرة فقط من الذهب أو الفضة، بينما يتم تشكيل التحفة ذاتها من النحاس. أما الصناعات الفضية والذهبية والعاجية الخالصة، فقد انحسر نطاقها وتحدد وفقًا لطلب الأجانب أو الأثرياء، أو المعارض التى تقام بالخارج لمنتجات الخان . وقد توازَى مع ذلك أيضًا ظهور صناعة العطور الرخيصة، والمسابح الرخيصة، والسجاجيد الرخيصة. وصار بالخان سوقان: سوق عالى الفنية والجودة (سياحى)، وسوق متواضع القيمة (يميل إلى الشعبية). وعلى سبيل المثال، يوضح أحد صانعى المسابح بإحدى الورش العتيقة التى تضم ماكينة يدوية، أن المسابح الفاخرة تُصنع من القهرمان، أو تراب القهرمان أو الأحجار الكريمة، ولكن ذلك لا يمنع أن نصنع مسابح رخيصة من الخشب يسهل تسويقها فى هذه الأيام .

نكتة الإزالة !

ومن الإرهاصات التى قدمتها الرواية هذا الجدل الذى دار بين أحمد راشد، وأحمد عاكف حول مدى أهمية الإبقاء على حى عتيق مثل خان الخليلى، وهذا الجدل أوصل أحمد عاكف إلى أن يقول "ليس **القديم من البقاع مجرد قذارة، فهو ذكرى قد تكون أَجَلَّ من حقائق الواقع، فتبعث فى النفوس فضائل شتى. إن القاهرة التى تريد أن تمحوها من الوجود هى القاهرة المعزية ذات المجد المؤثل، أينَ منها هذه القاهرة الجديدة المستعبدة؟"** (ص:٥١).

وكأنما كانت الرواية تتنبأ بالغيب، فقد دار هذا الجدل بين المسئولين فيما بعد، حيث تفجرت منذ بضع سنوات قضية أشبه بالنكات الباردة حول إمكانية نقل أو إزالة سوق خان الخليلى، مثلما حدث فى سوق روض الفرج أو سوق غمرة للأسماك. وبالطبع جاءت الإجابات العملية مؤكدة لما قاله نجيب محفوظ على لسان بطل روايته فى الأربعينيات من القرن الماضى!

وثمة قضية أخرى لاحت منذ فترة غير بعيدة، تعلّق بها أيضًا مصير هذا الحى، وذلك حينما حاول بعض أصحاب المتاجر القديمة هدم هذه العقارات التى تمدهم بالإيجار الضئيل ليقيموا بنايات جديدة على أنقاضها، وهو ما يترتب عليه هدم الخان كله حيث إن أسلوب البناء فى خان الخليلى يقوم على تلاصق المبانى المتراصة من أول الخان حتى نهايته، وهدم عقار واحد سيؤدى إلى هدم العقارات الأخرى حوله، ولكن الله سلّم وتم الامتثال لقانونى ٥٦ لسنة ١٩٧٧، و١١٧ لسنة

١٩٨٣ الخاصين بحماية الآثار فى مصر، فهذه المنطقة لا يجوز الهدم فيها ولا البناء لأنها منطقة أثرية، وكل مبنى مر عليه أكثر من مائة عام يعد أثرًا ولا يجوز هدمه.

ويحتوى خان الخليلى على العديد من الآثار الإسلامية المهمة، مثل وكالة القطن، ووكالة السلحدار، وباب السلطان الغورى، بالإضافة إلى مجموعة كبيرة من المبانى والمنازل القديمة. فإن خان الخليلى ليس مجرد منطقة سكنية عادية، وإنما هو تراث حضارى وثقافى ومهنى ومعمارى، يمتد إلى أكثر من ٦٠٠ عام ماضية، وقد شهد الخان فترات تاريخية متلاحقة وقف رمزًا لها وشاهدًا على وجودها فى مصر. وقد استلهم العديد من الكتاب والشعراء المصريين والعرب أروقة الخان ودروبه عند كتاباتهم عن الحياة الحقيقية فى مصر، كما نجد عند جمال الدين الأفغانى وطه حسين والمازنى وأحمد شوقى وحافظ إبراهيم، ويحى حقى ونجيب محفوظ وأسامة أنور عكاشة وغيرهم. كذلك فقد استهوى خان الخليلى كبار الشخصيات العالمية فهمُّوا إلى زيارته واستنشاق بخوره، حيث زاره ألفونسو الثالث ملك أسبانيا، والملكة مارى ملكة رومانيا، وإدوارد الثالث ملك إنجلترا، وجورج الثانى ملك اليونان، وموسولينى، وروزفلت ...، كما تجول فيه الفيلسوف والكاتب برنارد شو، ونجوم هوليود من الفنانين والفنانات. أما أشهر من عاشوا بالخان وأقاموا فيه فهم عبد الرحمن الجبرتى، وجمال الدين الأفغانى، وطه حسين عندما كان طالبًا بالأزهر.

الوداع أيها الخان!

وتبقى مفارقة أخرى فى رواية خان الخليلى، فهذا الحى الذى اختارته الأسرة لترحل إليه خوفًا من هجمات الألمان .. كان اختيارهم له عن حب وثقة فى أنه: "فى حمى الحسين رضوان الله عليه، وهو حى الدين والمساجد، والألمان أعقل من أن يضربوا الإسلام وهم يخطبون ود المسلمين" (ص:١٠). ولكن الأسرة ذاتها فى نهاية الرواية وبعد وفاة رشدى، الأخ الأصغر لأحمد عاكف، ترحل مرة أخرى من الخان بناءً على رغبة الأم التى تقول: "هذا حى شؤم، جئته على كرهٍ منى، وما أحببته قط، وفيه مرض ابنى وقضى..، فدعنا نهجره بغير أسف" (ص:١٤٤). ولعل هذا يوضح رغبة الكاتب فى التأكيد على شيوع فكرة الموت والدمار فى سنوات الحرب، حيث لم يعد هناك عاصم منهما، وأنه مهما تعددت الأسباب فالموت - فى النهاية - واحد.

إن الفن عند نجيب محفوظ يتحول، مثلما يرى الدكتور طه وادى فى كتابه "صورة المرأة فى الرواية المعاصرة"، إلى أسلوب فكر مناضل، وعلى هذا ننظر للعمل الفنى على أنه نموذج تشكيلى للعلاقات بين الإنسان والعالم، نموذج متغير فى كل حقبة من حقب التاريخ تبعًا للقدرات التى يكتسبها الإنسان على الطبيعة وعلى المجتمع ذاته. وعلى هذا أصبحت قيمة العمل الأدبى فى ذاته كموضوع ليس موجهًا لخدمة عمل فردى، بل ليقدم، مثلما يرى روجيه جارودى فى كتابه "ماركسية القرن العشرين"، فى كل حقبة نموذجًا يعبر عن قدرتنا على خلق العالم أو تغييره، وعن اطمئناننا إلى هذه القدرة.

إن بناء الرواية عند نجيب محفوظ - باختصار - لا يخضع للقدرية أو العفوية، وإنما هو بناء متماسك، خطط فيه لكل موقف بعناية. ومن ثم كانت الصورة إيجابية متحركة، تتحرك فى وسط اجتماعى واضح تبدو فيه خصوصية الزمان والمكان.

أما أغلبية أسماء الدروب والمقاهى وعناوين المنازل التى وردت فى الرواية، فيبدو أن أديبنا الكبير فى هذه المرة قد آثر استخدام أسماء مؤلَّفة لم تكن موجودة حرفيًا فى الواقع القديم، وإن كان لها ما يعادلها مكانيًا ونفسيًا على النحو الذى أوردناه. وبديهى أن تعامل الكاتب المحنك مع المكان يختلف عن تعامل الإنسان العادى فى علاقته البسيطة مع المكان. فإذا كان الإنسان العادى يتعامل، وهذا ما يراه الدكتور مصطفى الضبع فى كتابه "استراتيجية المكان"، مع مكان موجود مسبقًا، فالفنان يتجاوز هذا المكان الموجود منطلقًا إلى خلق أمكنة، تمثل حقائق يتم السعى إلى ترسيخها من خلال جماليات هذا الفن. فالمكان الذى يخلقه العمل الروائى فى قرابته ومشابهته لعالم الواقع، يختلف عن المكان الطبيعى، وإن التشابه بينهما - حيثما يوجد - لا يعنى نقل الفن حرفيًا من الطبيعى أو غزو الطبيعى (الحقيقي) للفن.

وتعد رواية "خان الخليلى" من أكثر الروايات التى تعامل فيها الكاتب المحنّك، نجيب محفوظ مع المكان بدقة وأناة، فهذا المكان (الخان) له طبيعة خاصة، فهو مكان شهير بالنسبة للكثيرين، ولكن على الصعيد الأثرى أو التاريخى أو كمزار سياحى، ولكنه ربما يبدو

مجهولاً للأغلبية كمكان للسكنى والإقامة والمعاش. وهذا الجانب الخفى لمكان "خان الخليلى" هو الذى راهن نجيب محفوظ على استكشافه وطرحه بقوة فى روايته، مع عدم إهمال الجوانب الأخرى. لقد أفسحت الرواية المجال، ربما للمرة الأولى، لتصوير معالم الحياة الاجتماعية داخل الخان، ورصد الأواصر والروابط والعلاقات الأسرية، سعيًا وراء الإلمام بخيوط التركيبة الاجتماعية ككل التى يبرزها الكاتب كعادته فى تلك المرحلة من خلال الطبقة المتوسطة.

لقد اعتنى نجيب محفوظ فى رواية "خان الخليلى" اعتناء كبيرًا بالمكان، وركز على خلق أكثر من معادل مكانى متخيل ليكون موازيًا للمكان الحقيقى الواقعى. وإن الكاتب الذى يعتنى عادة بالتفاصيل الدقيقة للمكان يوظف كل طاقته، على حد تعبير محمد علوط فى دراسته " تقنيات الوصف والسرد عند محفوظ"، فى الوصف والتصوير..، وذلك من أجل أن يعطى للأمكنة طابعًا واقعيًا. فمن أهم جوانب الواقعية قدرة الكاتب على تخيل أمكنة مطابقة لحقيقة الواقع الخارجى.

ولا نملك فى النهاية إلا أن نحمل حقائبنا ونقف فى ميدان الأزهر (حيث لم تعد هناك محطة للترام، وإنما هى محطة أتوبيس) مرددين مع أحمد عاكف لحن الرواية الختامى: **"الوداع يا خان الخليلى"** (ص:٢٥٨).



* الفصل الخامس

جدران "قشتمر": العباسية القديمة، والنخيل والقلاع والهوانــــم!

"العباسية القديمة، هل بقى منها أثرٌ؟ أين الحقول والحدائق؟ أين النخلة ومجلسها وغابة التين الشوكي؟ أين البيوت ذوات الحدائق الخلفية؟ أين السرايات والقلاع والهوانم؟ هل نرى اليوم إلاَّ غابات من الأسمنت المسلّح، ومظاهرات من المركبات المجنونة؟ هل نسمع إلا الضجيج والضوضاء؟ وهل تحدق بنا إلا أكوام الزبالة؟!".

هكذا يطلق الكاتب الكبير نجيب محفوظ مدفع تساؤلاته فى الجزء الختامى من رواية "قُشتمر" (صفحة:١٤٦)، مُشيرًا إلى آخر خريطة ترسمها الرواية لحى العباسية فى عام ١٩٨٥، لتكتمل سلسلة الخرائط التى قدّمتها الرواية بدقّة متناهية، لهذه المنطقة التى شهدتْ العديد من التغيّرات عبر سبعين عامًا متصلة هى مدة الحدث الروائى.

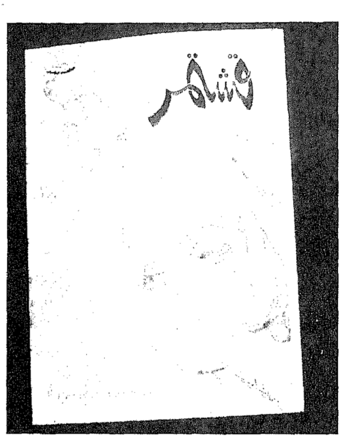
إن تعامل نجيب محفوظ فى رواية "قشتمر" مع المكان، يبدو من أول وهلة تعاملًا ممتدًا، فالأزمنة تتعاقب وتتلاحق، والمكان يتلون ويتغير، والرؤية التسجيلية والتحليلية والتأملية للروائى الكبير تتابع ما يحدث للمكان من حركة وتحولات، ويبدو الإلمام بالمكان إلمامًا شاملًا محيطًا، مما يؤكد أن هناك معايشة حقيقية وتلاحمًا بين الكاتب وبين هذه المنطقة، وأنه كان يتردد عليها ويعاين متغيراتها ومستجداتها خلال عقود زمنية، امتدت من الثلث الأول من القرن الماضى إلى منتصف الثمانينيات منه.

تتناول رواية "قشتمر" سيرة أربعة من الأصدقاء (الراوى صديقهم الخامس ولكنه خارج الموضوع)، بدأ التعارف بينهم فى عام ١٩١٥ فى فناء مدرسة البرامونى الأولية. دخلوها وهم فى الخامسة من أعمارهم وغادروها فى سن التاسعة. ولدوا عام ١٩١٠ فى أشهر مختلفة، ولم يفارقوا حيَّهم حتى نهاية الرواية، إنها الصداقة إذن فى كمالها وأبديّتها: **"الخمسة واحد والواحد خمسة، منذ الطفولة الخضراء وحتى الشيخوخة المتهاوية، حتى الموت. اثنان منهم من العباسية الشرقية واثنان من الغربية، الراوى أيضًا من الغربية ولكنه خارج الموضوع. وتتغير المصائر وتتفاوت الحظوظ ولكن تظل العباسية حيًّا وقشتمر مقهانا، وفى أركانه تسجلت أصواتنا مخلّدة البسمات والدموع وخفقات لا حصر لها من قلب مصر "** (قشتمر : ص٥-٦).

ولا يعنينا فى هذا السياق، أن نتتبع الخطوط الدرامية لتلك المصائر المتغيرة، والحظوظ المتفاوتة لهؤلاء الأربعة عبر سبعين عامًا من الزمان، فلهذا التحليل موضع آخر، وإنما نحن بصدد أمريْن محدّديْنِ هما: "المكان"، و"فلسفة المكان"، فى هذه الرواية، التى تحمل اسم "مقهى قشتمر"، وهو مكان بطبيعة الحال.

"المكان" نعنى به طوبوغرافية الحى: الشكل العام، نمط البناء، أسماء الشوارع، المساحات الخضراء، المواضع الحقيقية والمتخيلة، وما إلى ذلك. أما " فلسفة المكان" فالمقصود بها: الدلالات الفنية لرصد الكاتب لعمليات التغيير هذه عبر الزمان، وتأويل ما يقوله المكان ذاته كبطل فى بعض الأحيان. ولنا أن نربط بين المحوريْنِ معًا فى قراءتنا

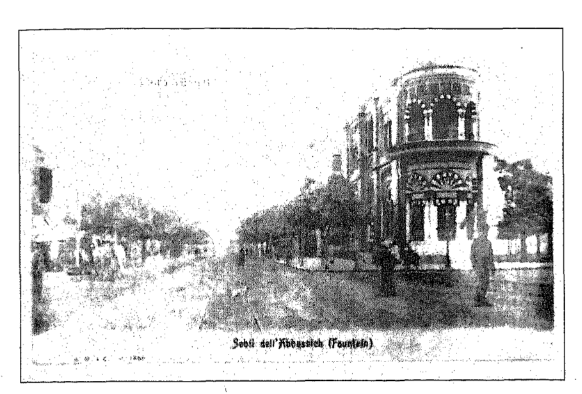
للرواية، وأن نقرن ذلك بما حصلنا عليه من معلومات ومشاهد تخص العباسية فى "شبابها المنطوى"، بعد أن تحولت إلى "غابات من الأسمنت المسلّح".



بين الأصدقاء.. يتحقق المكان بطلا!

تتجه رواية "قشتمر" منذ أولى كلماتها إلى "المكان" مباشرة، فيرد عن العباسية أنها "واحة فى قلب صحراء مترامية، فى شرقيها تقوم السرايات كالقلاع، وفى غربيها تتجاور البيوت الصغيرة مزهوة بجدتها وحدائقها الخلفية، تكتنفها من أكثر من ناحية حقول الخضر والنخيل والحناء، وغابات التين الشوكى. يشملها هدوء عذب وسكينة سابغة لولا أزيز الترام الأبيض بين الحين والحين، فى مسيرته الدائبة ما بين مصر الجديدة والعتبة الخضراء، ويهب عليها هواء الصحراء الجاف فيستعير من الحقول أطيابها مثيرًا فى الصدور حبها المكنون، ولكن عند الأصيل يطوف بشوارعها عازف الرباب المتسول بجلباب على اللحم، حافيًا جاحظ العينين، يشدو بصوت

أجـش لا يخلو من تأثير نافذ: آمنت لك يا دهر، ورجعت خنتني! ..."
(ص: ٥).



عباسية الزمن الغابر !

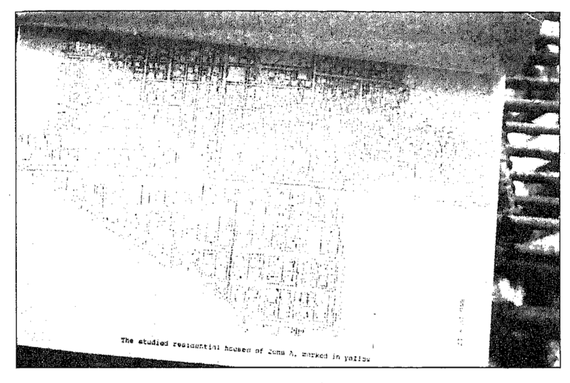
هكذا أنطق الكاتب الكبير نجيب محفوظ "المكان" منذ البداية بلسان التفاوت الطبقى، فالأصدقاء أبناء حى واحد، ولكن: هل الشرق مثل الغرب؟! وهل السرايات والقلاع مثل البيوت الصغيرة؟! إن صغر سن "إسماعيل قدرى" ـ ابن الطبقة دون المتوسطة ـ لم يمنعه من الإحساس بوضعه الطبقى، فنراه يسأل صديقه "حمادة يسرى الحلوانى": "كيف يجرى الشجار الزوجى فى طبقتكم؟! فابتسم حمادة قائلًا: أبى يقول يا هانم لا يليق كيت وكيت، فتقول ماما يا باشا أنا لا أقبل سماع ذلك، يا هانم...، يا باشا..../ / فيسأله اسماعيل بجرأة: ألم

يسبّها مرّة قائلًا يا بنت كذا وكذا ؟!// ويقهقه حمادة ثم يقول: هذا عندكم لا عندنا يا حضرة" (ص- ٢٣).

إن المتسائل إذن عن اختيار نجيب محفوظ لتلك المنطقة بالذات، لتشهد أحداث روايته هذه، يجد أن اختيار الكاتب للعباسية فى الأساس كمسرح للأحداث، كان من ضمن مبرراته وضوح هذه الفوارق البيّنة فى تلك المساحة المحدودة الضيّقة، مما يسمح للقارئ أو الرائى بمشاهدة النقيضين معًا فى صورة واحدةٍ، فيزداد الإحساس بالتناقض المقصود، ويحدث الأثر المرجو من ذلك فى نفسه وعقله وقلبه. هذا بالإضافة إلى كثافة التغييرات والتحركات والتحولات، التى حدثت فى حى العباسية بشكل خاصّ، مما جعلها المكان الأنسب كمسرح للأحداث، وهو ما سنلتفت إليه على نحو تفصيلى.

وقبل العبور بقارب الزمن إلى الأمام، نجتزئ بعض البيانات والمعلومات المفيدة من رسالة الماجستير المهمة التى أعدّتها الباحثة نهال تمراز الدارسة فى الجامعة الأمريكية فى مجال الآثار الإسلامية، وتدور الرسالة حول "قصور ومبانى القاهرة فى القرن التاسع عشر، مع دراسة موقعية لحى العباسية باعتباره حيًّا تم إنشاؤه فى ذلك القرن". تُمدّنا الدراسة، التى حصلت على جائزة "فرانك ويزنر" لأفضل رسالة ماجستير كُتبت عن مصر الحديثة، ببعض الصور الفوتوغرافية النادرة للعباسية منذ أن كانت صحراء خالية فى القرن قبل الماضى (التاسع عشر)، مرورًا بتلك الفترة التى رصدتها الرواية منذ أولى صفحاتها، حيث تتضح الفوارق بين أبنية العباسية الشرقية والعباسية الغربية، من

حيث المساحة والطراز الهندسى، كما أن ثمة خريطة حصلت الباحثة عليها من مصلحة المساحة تجسد "عباسية الثلاثينيات من القرن العشرين"، وتتجلى فيها وحدات البناء الواسعة القليلة فى الشرق، والبيوت الصغيرة المتلاصقة فى الغرب.



خريطة العباسية القديمة كما أوردتها الباحثة نهال تمراز

وتشير نهال تمراز فى حديثها لنا إلى أن حى العباسية كان يُعرف بـ"حى الذوات"، وتوضح أنها استخدمت الخرائط القديمة للكشف عن التطور العمرانى فيه، كما استعانت بالوصف الذى كتبه نجيب محفوظ فى رواية "قشتمر"، واستطاعت إثبات هذا الوصف على الخرائط، ليصبح نجيب محفوظ هو على مبارك عصرنا من الناحية الطوبوغرافية، على حد تعبيرها، فى ملخّص الرسالة الشيّقة.

وكنموذج لهذا الوصف الدال على طوبوغرافية العباسية فى "شبابها المنطوى"، ما ورد فى صدر الرواية عن خط سير الأصدقاء الأربعة، وعناوينهم المختلفة: "قبل أن نهتدى إلى قُشتمر جمعتنا الشوارع وميدان المستشفى والنخلة الرشيقة، بحقل عم إبراهيم الممتد بين شارع مختار باشا من ناحية، وبين الجناين من الناحية الأخرى. تطل عليه الحدائق الخلفية لمساكن كثيرة فى العباسية الغربية، ويمدنا بما نحتاجه من خضر، فى جنوبه تقع غابة التين الشوكى، وفى شماله ناحية الوايلية تدور الساقية التى ترويه وتنتشر حولها أشجار الحناء زافرة شذاها الطيب، فى العطلات الأسبوعية والصيفية نجلس تحت النخلة المغروسة فى وسطه، تسيل أفواهنا بالحقائق والأساطير. ودل كل واحد على مسكنه لتتم المعرفة به، فرأينا بيت صادق صفوان بين الجناين، وبيت إسماعيل قدرى سليمان بشارع حسن عيد، وسراى حمادة يسرى الحلوانى بميدان المستشفى، وفيللا طاهر عبيد الأرملاوى ببين السرايات، وأعجب صادق وإسماعيل بالسرايتين، وتأملا حديقتيهما بانبهار، وثمل رأساهما بالفخر وهما يعلنان صداقتهما باثنين من أولاد الذوات" (ص : ٦).

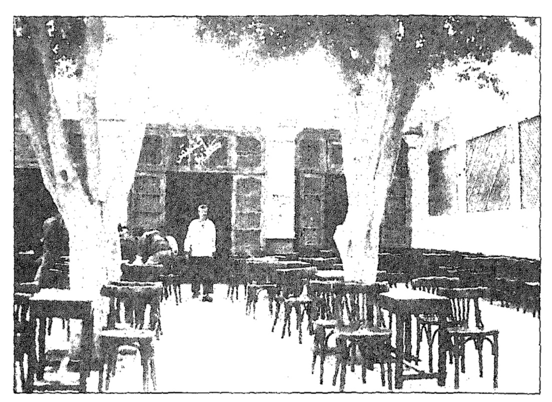
بقاء قشتمر وثبات الوطن !

وقبل تسجيل ما نطالعه اليوم من بقايا الحى الغابر، نمضى مع الرواية فوق سلالم الزمن، لنرصد مراحل التغيير التدريجى فى طبيعة المكان، والدلالات الفنية لذلك، لإثبات أحقيّة العباسية بأن تكون المسرح الملائم لهذه الرواية ذات الطبيعة الخاصة، حيث يضيق حيّز الامتداد الأفقى نظرًا لمحدوديّة عدد الشخوص، بينما يتسع حيّز

الامتداد الرأسى بالتعمق فى رصد السير الذاتية الكاملة للمكان والشخوص على حدٍّ سـواء، وهـو مـا وفـق إليـه نجيـب محفـوظ أيما توفيـق.

ويمكن تصور أن مفتاح استكناه الرواية ككل يكمن فى رصد ثنائية "الثابت" و"المتحوّل" التى استخدمها بمهارة وحنكة كاتبنا المخضرم، بأسلوب منتظم نكاد نلمح فيه ميكانيكية دوران الأرض حول محورٍ ثابتٍ. أما الأرض، فهى المكان والأحداث والشخوص. وأما المحور الثابت دائمًا فهو "مقهى قشتمر"، ذلك المقهى التاريخى الذى تحمل الرواية اسمه المملوكى الرامز إلى عتاقة وأصالة واحتفاظ بكينونة قديمة لا تنال منها السنوات والأحداث.

وثمة أكثر من إشارة صريحة إلى استحالة المساس بهذا المقهى/ المكان/ الرمز، على حين يتغير كل شىء، ويتوارى كل ما هو قديم. ولعل أبرز تلك الإشارات ما ورد على لسان الراوى: **"هلموا نمضى معًا فى الحلقة الثامنة، ركن قشتمر باقٍ، ربنا يديمه. المكان المستقر الوحيد مهما تثر العواصف من حولنا. ولا تحول جدرانه القديمة بيننا وبين الدنيا"** (صفحة : ١٤١). وكذلك قول إسماعيل قدرى إسماعيل (بصدد إصراره على إقامة الاحتفال الختامى بمرور سبعين عامًا على صداقتهم فى المقهى وليس فى أى مكانٍ آخر): **"بل فى قشتمر، فنحن وصداقتنا وقشتمر كلٌّ لا يتجزّأُ"** (ص : ١٤٦).



ركن "قشتمر" باقٍ .. ربنا يديمه !

وحينما ورد أن " قشتمر طعن فى السن وشاخ، يحتاج إلى إعادة طلاء وتجديد فى المقاعد والموائد وترميم فى دورة المياه" (ص : ٩٥)، كان ذلك معادلًا لهدم أول سراى فى العباسية الشرقية وبناء عدة عمائر مكانها، حيث سكنها أناس ما كانوا يحلمون بالوجود فى العباسية الشرقية إلا كسيّاح أو عشّاق متسللين!! كان ذلك فى أواخر الأربعينيات من القرن العشرين، وكان من الطبيعى هدم تلك السراى تمهيدًا لقدوم ثورة يوليو ١٩٥٢، التى أعقبتها القوانين الاشتراكية، بينما اختلفت الحال تمامًا بالنسبة لقشتمر الذى "شاخ"، فلم يتعرض للهدم، وإنما تعرض لـ" إعادة البناء "بعد الثورة، حيث: "قرر صاحبه تجديده، غيّر أرضيته، وطلى الجدران بلون ناصع البياض،

وأحل أثاثًا جديدًا مكان القديم، وعنى بالحديقة فزرع الياسمين فى أصل سورها، وزين أركانها بأصص الورد والقرنفل، ورمم دورة المياه، وابتاع طاقمًا جديدًا من النراجيل، وأضاف إليها وحدتين، وحدة لتقديم الدندورمة، والأخرى فرن لتقديم الكفتة" (ص : ١١١).

وتلك هى المفارقة الأساسية التى اشتغل عليها المؤلف، لإبراز التناقض بين الثابت والمتحول، فهدم السرايات رمز لتحولات الثورة التى قضت على الألقاب، وضيقت الهوة بين الطبقات، وتجديد المقهى رمز لثبات الوطن مع إعادة صياغة مفاهيمه بصورة عصرية جديدة.

وفى عصر الزعيم الثانى (محمد أنور السادات)، "عصر المنابر والنصر والسلام والانفتاح" تنازل "صادق صفوان" بصعوبة عن دكانه لمجموعة تجار، حيث حوّلوها إلى بوتيك من بوتيكات الانفتاح، وذلك بعد فترة من التردد حدّث فيها "صادق صفوان" نفسه قائلًا: "لم يثبت معى إلى النهاية إلا الدكان وقشتمر" (ص:١٢٧)، ليؤكد الكاتب على زوال كل المبانى والممتلكات، وبقاء قشتمر وحده رمزًا للثبات!

تحولات المكان والبشر

أما بالنسبة للمتحول، أو المتحوّلات، فهناك نماذج لا حصر لها فى الرواية، على مستوى طوبوغرافية المكان، ومستوى الخريطة الديموجرافية السكانية، وكذلك على مستوى القيم والعادات والتقاليد والظواهر النفسية والسلوكية ... وما إلى ذلك.

فدكّان الخردوات الوحيد فى العباسية كلها يتحول بعد أكثر من أربعين عامًا إلى بوتيك من بوتيكات الانفتاح التى ملأت العباسية الجديدة، ومع الحرب العالمية الثانية، يُشقّ شارع طويل عريض بين شارع العباسية وشارع الملكة نازلى، مخترقًا الحقل القديم، ويسكت نعير الساقية، وتختفى الخضرة المنعشة جارفة معها الشفافية والعذوبة والروائح الذكية، لتحل محلها على جانبى الطريق خرابات قاحلة، وتباع جملة من سرايات العباسية الشرقية المطلة على الشارع العمومى، لتقام مكانها عمائر شاهقة، فيتمايل فى الأفق منظر حى جديد مكتظّ بالسكّان والدكاكين، طاويًا فى نموه المتصاعد الحى القديم بسراياته المعدودة، وبيوته الصغيرة الأنيقة وسكانه المعدودين الذين تربط بينهم روابط الأسرة الواحدة.

وقبل نكسة يونيو ١٩٦٧ يعترف الرواى بوضوح أن: عباسية الزمان الأول قد ذهبت فى أدراج التاريخ، بالهدوء والخضرة والترام الأبيض، وانتشرت العمائر وقامت الدكاكين وفاض الحى بسكانه واكتظت الشوارع بالصبية والسيارات، إنه الزحام والضوضاء والأنفاس المتلاطمة. وبعد ثورة يوليو تبدأ السرايات فى الاختفاء، لتحل محلها العمائر والسكان الجدد، فتتساوى العباسية شرقيها وغربيها للمرة الأولى فى التاريخ، وفى الثمانينيات من القرن الماضى تبقى غابات الأسمنت والضجيج والضوضاء وأكوام الزبالة كما توضح الرواية بدون مواربة ولا تجميل!

ولسنا بحاجة إلى رصد التغيرات النفسية والسلوكية، واختلاف

المواقف الفردية تجاه الوقائع والأحداث، لارتباط ذلك أساسًا بالرواية كمضمون، غير أن ما يهمنا هو إثبات دور المكان فى إضافة الكثير إلى جوهر الحبكة الدرامية، عن طريق الصراع بين الثابت والمتحول، وتوخى صورة العصر فى لقطة صغيرة، والإشارة إلى الانحدار التاريخى برسم هذا المؤشر العبقرى للانحدار الجغرافى، مع بقاء الرمز المثالي/ المقهى/ التراث صامدًا باعثًا للأمل.

إن المكان هنا، وفى هذا الحى بالذات، هو البطل الحقيقى المأزوم. هو صاحب المجد العريق الذى لم يتبق منه إلا الذكرى والحسرات، هو صاحب الشباب المنطوى والشيخوخة المريضة. هو كائن العصر الجديد المصاب بالضجر "سرطان الروح"، والذى لا ملاذ له إلا البقاء فى أحد أركان ماضيه التليد انتظارًا للمجهول.

إن نجيب محفوظ لم يكن ليتمكن من خلق هذه البطولة المكانية فى رواياته، لولا معايشته لأبطاله (أمكنته). ومعروف أن نجيب محفوظ أقام فى الجمالية ومنطقة الحسين فى صباه، وتغيرت إقامته فيما بعد إلى العباسية. إن المؤلف الروائى، كما يرى الدكتور نبيل راغب فى كتابه "التفسير العلمى للأدب"، لا يستطيع أن يكتب عن مكان لم يعايشه. والمعايشة هى الشرط الأول للخلق الروائى خاصة، والفنى عامة، وليس مجرد العيش كما يظن البعض. فالعيش لا يتيح إلا فرصة تسجيل الظواهر ورصدها من الخارج، أما المعايشة فتساعد الأديب على الهضم والاستيعاب والرؤية العميقة والعريضة والبعيدة، ثم الإفراز والتحليل والتشكيل. ولا يعنى هذا أن يكون الفن مجرد صورة

فوتوغرافية للبيئة المحلية أو القومية الناتجة عن تجمع معين للعوامل الجغرافية، لكنه عبارة عن علاقة جدلية بين الثقافة العالمية أو روح العصر، وبين الخصائص المحلية للأدب القومى.

وعلى الرغم من أن أديبنا الكبير نجيب محفوظ، قد حصر دائرة اهتماماته فى أحياء القاهرة، وأزقتها القديمة، فإنه ترجم إلى لغات عديدة، واستطاع القارئ الأجنبى أن يتذوق مع المصرى أو العربى "زقاق المدق" و"خان الخليلى" و"بين القصرين" و"قصر الشوق" و"السكرية " و" قشتمر"، برغم انغماس هذه الروايات فى المحلية الديموجرافية (السكانية) المحدودة بأحياء القاهرة، ولعل نجاح نجيب محفوظ كروائى يرجع إلى معايشته هذه الأحياء والأزقة وليس مجرد إقامته بها، وربما لو عاش نجيب محفوظ حياة حافلة بالسفر والترحال والتنقّل السريع، بحيث تمنعه من هذه المعايشة الصادقة لما استطاع أن يقدم لنا هذه الأعمال الروائية التى تجسد الوجدان المصرى فى جوهره.

إن التفات نجيب محفوظ إلى مقهى "قشتمر" لـم يكن وقوفًا عاديًا أمام مكان، ولكنها النظرة التأملية والرؤية الهادئة القائمة على معايشة المكان والناس والأحداث، خلال مراحل تاريخية متعاقبة. لقد رصد نجيب محفوظ من خلال "قشتمر" هذه المجموعة من الأصدقاء الذين تمتد علاقتهم وتستمر من الصبا حتى الشيخوخة، ودائمًا هم يلتقون فى المقهى، وتختلف مصائرهم وأحوالهم المادية، ولكن يظل المقهى يجمعهم دائمًا، ومن هنا تنبع أهمية المكان الروائى الذى يمكن عن

طريقه استكشاف طبيعة الحياة، واستبصار خارطة الوطن كله، وقد أشار نجيب محفوظ نفسه فى أكثر من موضع إلى علاقته المباشرة "الشخصية" بمقهى قشتمر وحى العباسية، ذلك الحى الذى شهد صباه ومطلع شبابه، وكان نجيب محفوظ يتحسر ويحزن بشدة، كلما شاهد العباسية فى السنوات الأخيرة من القرن العشرين. فهذه العباسية الجديدة على حد تعبيره: "لم تعد هى العباسية التى شهدت صبانا ومطلع شبابنا. دمرها هجوم "الأسمنت" عليها من كل جانب فأفقدها روحها الجميلة الوادعة، وطرازها الخاص، وازدحمت بالبشر وصارت رمزًا للضجيج. إنها عباسية أخرى لا تمثل لى شيئًا، أما العباسية القديمة فمازالت أطيافها الساحرة تراودنى فى الأحلام، قصورها، دورها الصغيرة، حدائقها، جميلاتها، أغنياتها، المقهى الذى كنا نرتاده فيها!".

المكان الروائى وكاميرا العصر

أما الذى تنقله لنا كاميرا عصرنا الراهن عن العباسية وقشتمر، فلا يختلف كثيرًا عما اختتمت به الرواية سيمفونيتها الحزينة. فمن القصور والقلاع والسرايات، لا يتبقى إلا القليل جدًّا، وقد تحوّل بعضها إلى مدارس (كمدرسة الحسينية الإعدادية للبنين)، وتحوّل بعضها الآخر إلى مكتبات (كمكتبة البارودى العامة التابعة للهيئة المصرية العامة للكتاب)، ولا شىء من المروج والنخيل والحقول، اللهم إلاَّ بعض النخيل فى ميدان الظاهر، يذكّركَ برائحة الماضى، وبعض الأشجار حول القبة الفداوية. ولعل بقاء المسجدين العريقيْنِ: الظاهر، والقبة

الفداوية، هو سر الاحتفاظ بهاتين الحديقتين حتى اليوم. وفيما عدا ذلك، فهى غابة الأسمنت والعمائر المتلاصقة والمركبات المجنونة، والأنفاس المتلاطمة ومئات الدكاكين. ففى العباسية الجديدة التى سخط عليها نجيب محفوظ، لم يعد أحد يسمع إلا الضجيج والضوضاء، ولم تعد تحدق بإنسان إلا أكوام الزبالة، وحتى مقابر الغفير، ملتقى الأموات، فقد نالت حظها من السُّكْنَى والازدحام، وعبور المواصلات الخاصة والعامة مخترقة الطريق الأسفلتى ما بين مضاجع الموتى!

وبالذهاب إلى مقهى قشتمر نجده شاخصًا فى الواقع كما هو فى الرواية، يقع "عند التقاء الظاهر بشارع فاروق" (شارع فاروق هو شارع الجيش حاليًا)، تبدو عليه سمات العراقة والمعاصرة فى الوقت ذاته، ويتباين روّاده بين شيوخ قدامى تعودوا أن يقضوا سهرتهم فيه منذ عشرات السنين، وبين بعض الشبان الذى يتخذونه مقرًا للدومينو والنرد والكوتشينة، وبين ماسحى الأحذية الكثيرين الذين لا يسأمون من التجول بين المناضد والموائد العديدة المنتشرة فوق بلاط المدخل الفسيح. وتأخذك الشجرتان الكبيرتان بالمدخل وأدخنة البخور والنراجيل إلى طقس مختلف بعض الشىء عن جو العباسية الحديثة.

وإذا كان مقهى قشتمر فى الماضى - كما تصف الرواية - يشهد حوارات الفكر والعلم ويتطلع إلى حكم صالح تنعم فيه البلاد بالاستقلال والديمقراطية، فإنه اليوم - كما يقول عبد اللطيف أبو زيد الذى يعمل بالمقهى منذ أكثر من ربع قرن - يشهد حوارات التسامر

واللعب والكلام غير المجدى بين طائفة الشباب الذين اضمحلت اهتماماتهم، وفقًا لظروف العصر ومستجدات الحياة الحديثة. ويترحَّم أبو زيد على ما شاهده فى صباه من أبنية وحقول العباسية القديمة، ويقول: رحل كل ما هو جميل فأصابنا الحزن، ولم نفرح برحيل أحد إلاَّ برحيل "الكامب" الإنجليزى .. لا أرجعه الله!

وللوقوف السريع عند تاريخية العباسية والظاهر كمنطقتين، نعود إلى الدكتور جمال حمدان فى مؤلفه الممتع "القاهرة"، وقد ورد فيه أنه حتى أيام الحملة الفرنسية وعصر محمد على، كان خط الحسينية، باب الشعرية - بولاق، يمثل أقصى حدود امتداد مدينة القاهرة شمالاً، دون أن يعنى هذا بالضرورة أن كل ما إلى الجنوب كان عمرانًا كاملًا وسكنى متصلة، بل كانت هناك فجوات شاسعة تتخلل المنطقة المبنية، ودون أن يعنى كذلك انعدام العمران المبعثر الخفيف إلى الشمال. ولقد كان محمد على هو الذى اخترق ذلك الحد وتعداه شمالاً نحو شبرا، كما كان عباس هو الذى بدأ العباسية عبر الحسينية. ومع ذلك، فقد كان محمد على نفسه، هو الذى بدأ الاتجاه إلى جاردن سيتى لتكون سكنًا راقيًا لعائلاته، بينما أن حى الإسماعيلية لم يبدأ إلا أيام إسماعيل والتوفيقية أيام توفيق، وبالمثل فإن النمو الأساسى فى نطاق مثل الفجالة - الظاهر - غمرة - السكاكينى، أى جنوب خط المترو ومحطة مصر لم يتم حقيقة إلاَّ بعد عام ١٩٠٠.

وثمة ملاحظة أخيرة تجدر الإشارة إليها بصدد النظر إلى مفهوم المكان فى النص، وهى أننا إذا ما تمادينا فى تتبع أسلوب التجسيد الشخصانى لحى العباسية ونظرْنا إليه - نظرة لا تخلو من مغالاة فى

الفانتازية -ككائن مستقل من كائنات الرواية، لجاز لنا على صعيد آخر لا معقول من أصعدة التأويل، التى لا تنتهى، أن نتصوره معادلاً موضوعيًا لأحد الباشاوات الراغدين، فى مستهل القرن العشرين، الناعمين بجميع أسباب الرخاء والسعادة، ثم لا يلبث هذا الباشا أن يعانى الضربات المتوالية التى تبدأ بالحرب العالمية وما صاحبها من أزمات، ثم علوّ صوت الطبقات الكادحة، فقيام ثورة يوليو، فصدور قوانين التأميم الصارمة وتفتّت الثروة التى يملكها، وتتوالى السنوات فيعجز عن مجاراة شياطين الانفتاح الذين بنوا أمجادهم الجديدة، على أنقاض أمثاله من رومانسيّى الزمن الغابر، وينتهى به الحال إلى الانتظار المكتوف، متمتمًا بأغانى مجده المسلوب، وممسكًا بعصاه الملكية التى لا يزال يتفاءل بها، ربما تصنع له شيئًا. ولكن الذى فات لا يعود مرة ثانية بطبيعة الحال!



★ الفصل السادس

بكائيات "حلوان"

فى روايـــــة

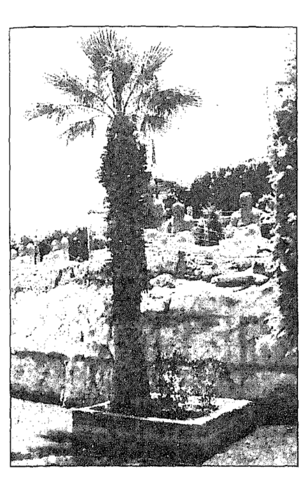
" الباقى من الزمن ساعة"

كان هدوء حلوان شاملًا وعميقًا، حتى ليستمع فيه الإنسان إلى خواطره. وكانت الأم والجَدَّة "سنية" (بطلة رواية: الباقى من الزمن ساعة) فى ذروة السعادة وصفاء البال، رغم أن الوطن لم يعرف طعم الراحة أبدًا! ويجيء الزمن كل يومٍ بجديد، وتكثر مسراته وأحزانه، ويتمزق القلب فى معاناة الحنين بين الماضى والحاضر، ويتغير كل شىء.

حلوان؟! ما حلوان إذا اغتصبَ الأسمنتُ نقاءها الأبدى وهدوءها؟! إن بوذا سينتبه من تأملاته العميقة محتجًا، ثم يرحل من الحديقة اليابانية وراء الهدوء إلى الصحراء!



ما حلوان إذا اغتصبَ الأسمنتُ نقاءها الأبدى وهدوءها؟!



هل سترحل التماثيل من الحديقة اليابانية إلى الصحراء؟!

كعادته، محبًا لرصد الثنائيات الضدية لإبراز أفكاره عبر التناقض، نجح الكاتب الكبير نجيب محفوظ فى استغلال "حلوان" كقماشة مكانية شديدة الخصوبة، لتصوير تغيرات المجتمع المصرى ككل عبر أكثر من نصف قرن، متخذًا من حقبة الثلاثينيات فى القرن العشرين نقطة بدايته.

ويمكننا أن نطرح - ببساطة - أن الآلية الرئيسـية التى لعبها الكاتب ببراعة، فى هذه الرواية "الباقى من الزمن ساعة" هى القدرة على اتخاذ مؤشر الانحدار الجغرافى لمنطقة حلوان، كرمز للانحدار التاريخى والقيمى والسلوكى والمجتمعى للوطن ككل، عبر سلسلة من المعارك والتحديات والتقلبات الوطنية والسياسية والاقتصادية والعسكرية.

إن عالم نجيب محفوظ الروائى، مثلما يرى إبراهيم فتحى فى كتابه "العالم الروائى عند نجيب محفوظ"، عالم قائم بذاته، يكاد يكون

معادلًا للمجتمع الخارجى، ترتبط عناصره ارتباطًا سببيًا، ويستمد كل عنصر قيمته النسبية من علاقته بالأجزاء الأخرى، وتلتقى ممراته الجانبية وأزقته الخلفية بشارعه الرئيسى، فكل وقائعه منتظمة فى إطار ثابت، يحدد لكل واقعة وزنها الخاص، وقد تتساوى فيه إحدى النزوات الشخصية ومعاهدة سياسية، فكل الأشياء المحيطة بنا قد اندمجت فى شبكة من الدلالات الفكرية والانفعالات الجاهزة، ورغم أن إبراهيم فتحى كان يشير إلى عالم نجيب محفوظ فى رواياته التقليدية القديمة (حتى الثلاثية)، فإن مقولته السالفة تنطبق بشكل كبير على رواية "الباقى من الزمن ساعة"، التى تتشعب فيها دلالات المكان وأساليب توظيفه فى النص.

ولا يعنينا فى هذا السياق غير توخى "جماليات المكان"، فى ملحمة يبدو المكان هو بطلها الحقيقى، المتحرك، القابل للتفاعل، المتكلم، الرامز إلى مستويات تأويلية عديدة، بينما تبدو حركة الشخوص والأحداث، مجرد انتقالات جزئية محدودة فوق "الكرة المكانية" الكبيرة الدائرة فى فضاء.النص.

ويبدو المكان ذا بُعدين أساسيين فى الرواية: البُعد الكلى أو "حلوان" ككل، وهو ما يرمز به إلى "المتحوِّل التاريخى". والبُعد الجزئى أو "بيت العائلة" الذى صمد ضد رياح التغيير ورفضت الجدة سنية بيعه فى النهاية، وهو ما يرمز به إلى آمال الوطن (الثابتة) المتبقية والتى تحتاج إلى "إعادة طلاء" (أى إعادة بلورة وإعادة صياغة على صعيد المعنى المجازى المقصود). وعبر جدلية الكلى/الجزئى،

والثابت/ المتحول، وبالمقارنة بين الواقع الحقيقى والواقع الروائى ننتقل إلى "حلوان"، أحد أمكنة روايات نجيب محفوظ الشهيرة.

أجمل منطقة فى العالم!

اتجهت الأحلام فى خمسينيات وستينيات القرن الماضى، إلى المزيد من الاستغلال السياحى لمنطقة حلوان الغنية بالعيون المعدنية والكبريتية، لتكون – وفقًا لرغبات المسئولين آنذاك - أجمل منطقة سياحية فى العالم: شاليهات حول العيون، ومتاحف، وحديقة حيوان صغيرة!

وها هى بعض من عناوين الأحلام التى كانت تبيعها الصحف، ووسائل الإعلام فى ذلك الوقت: "حلوان تصبح مشتىً عالميًا خلال ثلاث سنوات"، "تنظيم استغلال حلوان كمدينة صحية عالمية"، " ١٢٠٠ سائح سيعالجون يوميًا فى حلوان"، "٦٠ فدانًا حول عين حلوان ستخصصها الدولة للسياحة، ولمرضى الروماتيزم الباحثين فى القارات الست عن المياه الكبريتية والدفء والشمس"!

وكما هللت صحف الستينيات من القرن العشرين للأحلام الوهمية، راحت تهلل - فى الوقت ذاته - لمشاريع الصناعة فى حلوان: "السد العالى للصناعة المصرية يقام فى حلوان" (المقصود مجمع الحديد والصلب)، "حلوان حطمت أسطورة أن مصر بلد زراعى"!

وكالعادة، لم يلتفت أحد من المسئولين إلى ما نشرته صحيفة "الأهرام" فى عدد ١٩٦٨/٨/٢٨ من أن مركز البحوث المصرى،

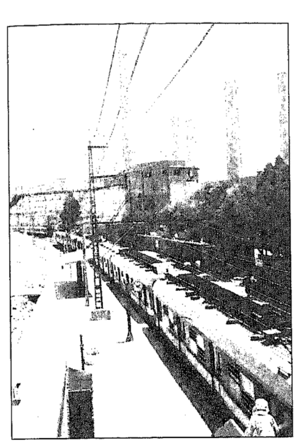
يطلب احتياطات محددة فى المصانع، مع ضرورة عمل إجراءات سريعة لمواجهة أخطار التلوث. ولكن "حلوان" قد قضت حقًا على أسطورة أن مصر بلد زراعى، وكذلك فقد قضت على أسطورة أن حلوان منطقة سياحية عالمية!!

حلوان القديمة ذات العيون الكبريتية والمعدنية الحارة، الموجودة منذ أيام الفراعنة والرومان، والتى بلغت أوج مجدها فى عهد محمد على، حيث اشتهرت كأهم مشتى ومركز للسياحة فى العالم، هى تلك المنطقة التى ابتدأ بها نجيب محفوظ روايته (الباقى من الزمن ساعة)، واصفًا إياها بأنها: **"الرخيصة النائية، المغموسة فى السكينة والتأمل، التياهة بمياهها المعدنية وحماماتها الكبريتية وحديقتها اليابانية، مصحة الأعصاب المتوترة والمفاصل المتوعكة، والصدور المهترئة والعزلة الغافية"** (الباقى من الزمن ساعة: صفحة ٦).

هذا هو ماضى حلوان المجيد الداعى إلى الفخار حقًا، وهذا هو تراثها الذى يضعها فى المكان اللائق. ولكن كيف تم استغلال هذه الثروات؟ وإلى أى مدىً أسهمت الأجيال فى القرن العشرين فى تزيين صورة الواقع المرموز إليه بـ "حلوان"؟!

ما زلنا بصدد "حلوان" كمكان كلى متحول، لنرصد ما أوردته الرواية وما ساقه الواقع من سمات التغيير أو الانحدار الجذرى. تطالعنا الصحف ووسائل الإعلام المعاصرة – الصادقة فى هذه المرة – بملخص وافٍ لما أكدته البحوث العلمية عن التلوث فى "حلوان"، ومن بعض هذه الحقائق أن نسبة غبار الأسمنت فى حلوان لا مثيل لها

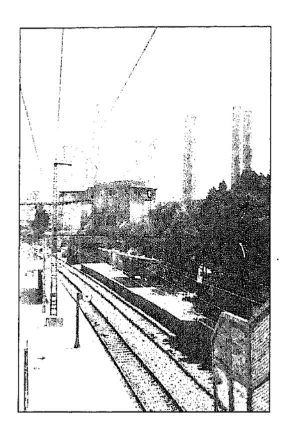
فى العالم كله، مما يقلل من الإشعاع الشمسى المرئى تمامًا، ويعوق التمثيل الضوئى للنبات، ويؤدى إلى انتشار الأمراض الجلدية ولين العظام والفطريات فى المدينة "العلاجية"! أضف إلى ذلك ما يعانيه أكثر من مليونين من السكان - فى المدينة الهادئة - من أخطار انتشار القمامة والمجارى والبرك والضوضاء، والمستنقعات والفوضى والإهمال، وهو



الانحدار الجغرافى والبيئى رمز للانحدار التاريخى والقيمى

الأمر الذى بدأ المسئولون حديثًا فى مواجهته، وإعداد خطة عمل شاملة لإنقاذ ما يمكن إنقاذه، تحت رعاية وزارة البحث العلمى وبإشراف السيدة سوزان مبارك حرم رئيس الجمهورية المصرى.

أما الرواية، فقد أحالت إلى مظاهر التغيير، عبر لقطات مكثفة نكتفى بالإشارة إلى أبرزها: فها هى حلوان - انظر صفحة (٢٦) من الرواية - تشهد ميلاد العمارات الجديدة، وهدم حدائق الفيللات القديمة، مما يؤدى إلى حجب المنظر المأنوس ومنع الهواء الطلق، وحسرة قلب "بوذا" ورغبته فى الرحيل إلى هدوء الصحراء!



مداخن المصانع تقتل ما تبقى من أحلام منتجع الاستشفاء

وها هى سنية تعلم أن حلوان اليوم بها مصانع حربية، (فى الستينيات من القرن الماضى)، فتتساءل بقلق (لاحظْ البعد الرمزى للسؤال): **"هل يتحمل بيتنا الانفجارات القريبة؟"** – (ص : ٨٧).

وها هى حلوان – بعد الانفتاح الاقتصادى – تمتلئ بعمارات التمليك ويتحول البناء فيها من الطابع الأفقى الجمالى إلى الطابع الرأسى الاستثمارى، وتتآكل تمامًا معالمها القديمة.



هكذا حال عيون المياه فى حلوان !

هذا عن سمات التدهور فى "المكان الكبير"، وهو ما ربطه الكاتب ربطًا ذكيًا بتغير سلوكيات الشخوص، ووصولهم إلى قمة غايات الجشع المادى فى نهاية النص، (فكرة بيع البيت)، وكذلك ربطه بأزمات المجتمع، وانتشار البطالة والغلاء، وإصابة (محمد) فى الحرب وعودته "مبتور الرجلين" فى عصر (الأطراف الصناعية)، وما إلى

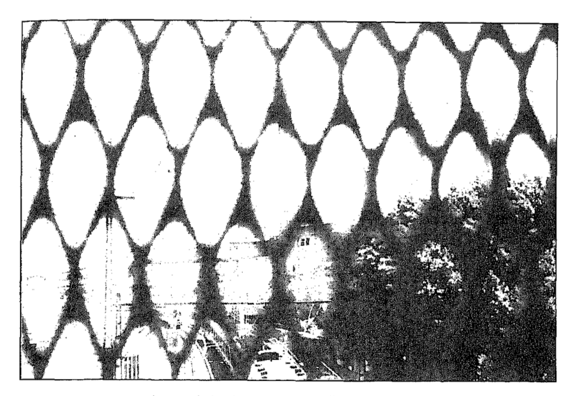


حتى فى قلب الصحراء .. التلوث يطارد حلوان

ذلك من جوانب الإخفاق والفشل والانحدار والهزيمة الفردية والجماعية، وهو ما أشار إليه - رمزيًا - بانحدار جغرافيا المكان كما اتضح. ولسنا هنا بصدد تتبع جميع المعطيات السلوكية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية والعسكرية، لارتباط ذلك أساسًا بتحليل الأحداث دراميًا.



نهاية مأساوية لأحلام الستينيات بشأن مياه حلوان !



حلوان الجديدة .. من وراء الخطوط السوداء !

وبالنسبة للمكان الجزئى، تُخبرنا الرواية أن عبد الله المهدى - والد سنية - كان فى آخر أطوار حياته فلاحًا من الملاك المتوسطين، ولما اجتاحه الروماتيزم نصح بالإقامة فى حلوان، مدينة الصحة والجفاف، فابتاع أرضًا وأقام البيت الذى ورثته سنية بعد موت الأب. وتخبرنا الرواية كذلك أن جد سنية لأبيها - والد عبد الله المهدى - كان قبطيًا من صلب أقباط، ثم أشهر إسلامه وتسمى باسم محمد المهدى قبل إنجابه عبد الله.

هكذا تبدو أولى القرائن التى توحى برغبة الكاتب فى اتخاذ البيت الكبير - وآله - رمزًا للمجتمع المصرى الباقى بصموده وجذوره التاريخية، بعد الانتقالة السلمية من النصرانية إلى الإسلام.

وتأتى القرينة الثانية أكثر وضوحًا وكشفًا لدلالة المكان الجزئى الغنية، ونعنى بها تلك الإشارات الكثيرة جدًّا (أكثر من سبع عشرة إشارة)، إلى طموح سنية لتجديد أثاث البيت أو إعادة طلائه، وتتجدد هذه الرغبة فى التغيير عقب الأحداث المجتمعية والسياسة والعسكرية والاقتصادية الكبرى، كقيام الحرب أو انتهائها، وكحدوث الجلاء، وكتغيير النظام السياسى الحاكم، وكالدخول فى عصر التأميم أو آليات الانفتاح، أو حدوث بعض الوقائع الخاصة ببطل من الأبطال، كزواج حامد برهان - رب الأسرة - على سنية، وتركه البيت، وما إلى هذا القبيل من أحداث فارقة.

وتتأكد تمامًا صورة البيت كرمز لآمال المجتمع وطموحاته الباقية، إلى الأبد مهما تغيرت الأحوال عبر القرينة الثالثة فى مختتم الرواية، عندما حاول الأحفاد إقناع جدتهم سنية ببيع البيت الكبير بمليون جنيه، تكفى لحل مشاكلهم كافة. لقد رفضت الجدة العجوز فكرة البيع بعنف، فثمة أشياء لا تباع بثمن، ورفضت - بذلك الرفض - أن تغيب كامرأة وتتجسد فى صورة ورقة مالية يحوم حولها طائر الجشع!

كانت العجوز - على حد تعبير الكاتب - متفائلة رغم كل ذلك، بل عادت تحلم بتجديد شباب البيت والحديقة والمدفن أيضًا. وتم الاتفاق مع مقاول حدائق لزراعة الحديقة بشجيرات الورد والأزهار:

كالفل، والقرنفل، والنرجس، والحناء، والنسرين، وأشجار النخيل، والكافور، والسرو والحوار، والأكاسيا، واستعادت روح العجوز مرحها من جديد، وشعشع رأسها بالآمال وقالت: **"مادام أمكن هذا، فكل شيء ممكن"** (ص:١٨٧).

وتبدو ذروة العبقرية فى استخدام الرمز عندما يوضح الكاتب فى النهاية، أن العمل قد بدأ فى الحديقة حقًا، ولكنه يتوقف فى بعض الأيام بسبب (غياب العمال)، أو بسبب (حدوث الأمطار) أى بسبب بشرى حينًا، وبسبب قدرى فى حين آخر. ثم تبدأ عاصفة التساؤلات الختامية: **البيت هل يتجدد حقًا؟ هذه الأرض المطينة متى تستوى حديقة غناء؟ متى تجيء المشاتل؟ متى ينقطع المطر؟ .. متى يواظب العمال؟ متى يتوقف الرعد؟!**

وبهذه النهاية يوفق الكاتب إلى أبعد الحدود، فى التعبير عن لسان حال الوطن، الذى يحتاج إلى إعادة طلاء وإعادة زرع حديقته، والذى يتساءل أيضًا: متى يواظب العمال كى يتوقف الرعد؟! أو متى يريد الشعب الحياة، كى يستجيب القدر؟!



★ الفصل السابع

الحلم بحياة الطيور فى "الحب فوق هضبة الهرم"

بالانتقال إلى أقصوصة "الحب فوق هضبة الهرم" لتتبع حضور المكان الحقيقى والمكان الروائى وتجادلهما معًا، نجد أن المكان يأخذ بعدًا جديدًا فى هذه المرة، حيث يضاف إلى البعد الحقيقى والبعد الجغرافى للمكان بعد آخر، هو البعد الرمزى أو الفانتازى، حيث يتحول المكان ذاته إلى أسطورة، تتماشى مع أسطورية الحدث الدرامى فى بعض المواضع كما نوضح على نحو تفصيلى.

لقد انحسرت أحلام الشباب مع انحسار الطبقة الوسطى ذاتها، وفقًا لمتغيرات سبعينيات القرن العشرين الاقتصادية، ولم يبق لعلى عبد الستار (بطل: الحب فوق هضبة الهرم) سوى أن يناجى نفسه: **أريد امرأةً..أيةَ امرأةٍ"**. وكأنما الزواج هو غاية آمال الشاب الجامعى المثقف، فى زمنٍ: **"كل شيء فيه يريد أن ينطلق، ويعجز عن الانطلاق، يستوى فى ذلك الإنسان، والسيارة فى الشارع المزدحم!"**.

فى الروايات الواقعية الأولى للكاتب الكبير نجيب محفوظ، كان "المكان" هو البطل الحقيقى للنص، مع ارتدائه الزى الواقعى الملموس نفسه، فكما يدور الحدث وفقًا لمنطقية القوانين البشرية والكونية، فإن "المكان" يقف بمثابة أرض حقيقية تحت أقدام الشخوص، وكذلك فهو يسير معهم، ويتحرك مع حركتهم أينما اتجهوا.

كانت تفاصيل المكان فى تلك الروايات، موجودة بالفعل، أو لها ما يقابلها (كما سبق وأوضحنا فى الفصول السابقة)، بل وكانت تلك الروايات - كما قال الروائى جمال الغيطانى - مراجع أمينة لطوبوغرافية الأحياء الشعبية فى الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين. لم يكن المكان ليلعب دور الرمز المجرد فى تلك الروايات، وإن استخدمه الكاتب استخدامًا ذكيًا للفصل بين الشعبى والأرستقراطى، وبين التاريخى العريق والحداثى الطفيلى، ومع ذلك فلم يصل "المكان" إلى درجة المعنى الفانتازى، حيث إن الروايات ذاتها كانت مصبوغة بالواقعية الشديدة، ولم يكن "الجنون" ليظهر خلالها إلا على صورة بعض التصرفات الفردية الثانوية، البعيدة عن مجرى الحدث الرئيسى البطل. ولا نؤيد أن الواقعية قد انحسرت تمامًا فى روايات نجيب محفوظ اللاحقة، وإن كان إيقاعها قد تغيَّر جذريًا، وفقًا لسرعة العصر وألوانه الجديدة وأنماطه المتولدة. فالواقعية – كما قال محفوظ نفسه ذات مرة – هى الواقعية باختصار: خلق عالم يتبع فى سلوكه القوانين الاجتماعية والكونية التى يتبعها واقعنا، وهذا بخلاف الفانتازيا، والرواية التى تتبع خيال الإنسان. ولكن الواقعية تتأثر بإيقاع الزمن، فتبقى من حيث جوهرها هى هى، ولكن إيقاعها هو الذى يتغير. إن الواقعية، كما يرى الدكتور يحيى الرخاوى فى كتابه "قراءات فى نجيب محفوظ"، فى العمل الروائى تقوم بقدر ما يكون هذا العمل موضوعيًا، لا بقدر التحامه بالواقع الخارجى أو وصفه له. ويكون العمل موضوعيًا بقدر صدقه وقدرته على استقبال "قلقلة"

شخوص ذات كاتبه بحجمها الحقيقى، ثم مدى قدرته على الإضافة لها، وتحريكها، وإعادة إفرازها فى عمله، دون وصاية فكرية مسبقة أو خيال مصنوع. إن نجيب محفوظ لم يكتب إلا ذاته فى حقيقة الأمر، وهى الذات المفعمة بالتساؤلات والأفكار المتناحرة، وإن ذلك لا يعنى أنه يتكلم عن تجارب شخصية أو عن فرد محدد باسم وتاريخ، وإنما هو يحتوى - بحيوية نشطة - كل تجاربه وانطباعاته وآرائه من خارجه وداخله جميعًا. وإذ تصبح ذاته ثرية مرنة مقلقلة فى آن، يعيد تنظيمها إذن من كل ذلك بتوليف جديد، وهو ما يظهر فى صورة العمل الفنى، وإن ما يساعد على هذه الرؤية هو ما ينطلق منه من مفهوم تعدد الذوات والتنظيمات، والكيانات داخل الذات الفردية الواحدة، التى تستوعب كل مفردات الواقع بمفهومه الأشمل.

وبصدد التعامل مع "المكان" فى أقصوصة "الحب فوق هضبة الهرم" تبدو الحال وقد اختلفت كثيرًا عما سبق. فعلى الرغم من صغر حجم النص، فإن المكان فيه قد انقسم إلى اتجاهين مختلفين تمامًا: الأول اتجاه تقليدى يختص برصد أسماء شوارع وعناوين، وكازينوهات ومصالح حكومية وشركات، إلخ. فها هو "على عبد الستـار" – ضمير المتكلم فى النص – يتحدث عن مسقط رأسه: **"ومهما قيل فى شارع شمردل بروض الفرج، فهو مسقط رءوسنا جميعًا. لذلك لا يكاد أبى ينعم بضحكة صافية"** (صفحة : ١٥٢). وبالمثل توضح "رجاء محمد" (زميلة "على عبد الستار" فى العمل بالمصلحة الحكومية ورفيقة حبه وحلمه وجنونه)، عنوانها على نحو غير تفصيلى بدورها:

"نحن نقيم في شارع الشهيد عبد الملك، فيما وراء دار القضاء العالى، فلا حاجة بى إلى الباص. ولولا ذلك ما قبلْتُ الوظيفة!" (ص: ١٦٢). وعلى هذه الحال يمضى أسلوب رصد المكان وفقًا للاتجاه الأول، الذى كان سائدًا فى روايات نجيب محفوظ الأولى، على نحوٍ أكثر استفاضة بشكلٍ كان يتوافق مع الاستفاضة فى وصف ورصد الملامح الجسدية والفسيولوجية والميكانيكية، والسيكولوجية لشخوص تلك الروايات الأولى.

أما الاتجاه الثانى للمكان فى "الحب فوق هضبة الهرم" والذى يتعلق بعنوان القصة (المشير إلى هضبة الهرم رغم عدم وقوع أى حدث فى منطقة الهرم بخلاف الحدث الختامي) فهو الاتجاه الرمزى الفانتازى، حيث يتأسطر المكان (يتحول إلى أسطورة)، على نحوٍ موازٍ لِـ" لا معقولية الحدث"، سعيًا وراء رسم لوحة متكاملة (بحدثها وزمانها ومكانها)، تعتمد على طرطشات الجنون الحُلمى الجميل.

ويمكن ملاحظة جذور هذا الاستلهام الرمزى للمكان، وكيفية الربط بين روح الحدث، وروح المكان، عبر متابعة رحلة "الصّعْلكة" اليومية التى اعتادها خرّيج الحقوق "على عبد الستّار" منذ تولّيه العمل الرّوتينى بالمصلحة الحكومية، حيث يروى قائلًا: "تعلمتُ أن أتسلل إلى شارع قصر النيل مع الضحى، تعلمتُ الصّعلكة، إنها مسلّية ومفيدة ومنشطة فى الجو الآخذ فى البرودة، وهى مضحكة أيضًا وهى تخوض فى بحرٍ متلاطم الأمواج من البشر والسيارات والأصوات المزعجة. طابعه - الشارع - الضيق والعصبية والكبت. كل شيء يريد

أن ينطلق ويعجز عن الانطلاق، يستوى فى ذلك الإنسان والسيارة. الكبت والقهر والتذمر. الطريق يعانى من أزمة جنسية مثل أزمتى. إنه يفتقد الشرعية والحرية والإشباع. ومع ذلك فهو مغطى بالتراب كأنه يتهادى فى مدن خيالية، ولكننى لم أعنَ إلا برصد النساء. هن همى وشغلى وحياتى ومماتى" (ص: ١٤٩).



الطريق يعانى من أزمة جنسية هو الآخر!

وعلى هذا النحو من التوحّد النفسى (وربما السلوكى أيضًا)، بين الذات والمكان، يمكننا الصعود إلى "هضبة الهرم" لالتقاط صورة المكان الأثيرية فى هذا النص المغاير!

إن المؤلف ينطلق دائمًا - فى مجمل أعماله - نحو التعبير عن الحياة

الإنسانية، من خلال بعض نماذجها. وإن قارئ نجيب محفوظ فى العادة هو قارئ ذو معتقدات راسخة، تنطبق عليه مقولة رامان سلدن فى كتابه "النظرية الأدبية المعاصرة" (ترجمة الدكتور جابر عصفور)، والتى تصفه بأنه قارئ "يؤمن أن العمل الأدبى وليد الحياة الإبداعية لمؤلفه، وأن النص الأدبى تعبير عن ذات صاحبه، ونقطة لقاء حميم على المستوى الروحى والإنسانى بينه - بوصفه قارئًا - وأفكار المؤلف ومشاعره. فضلًا عن إيمانه الوثيق بأن العمل الأدبى الجيد هو العمل الذى يخبره بالحقيقة عن الحياة الإنسانية، وأن الروايات والمسرحيات تحاول أن تصور الكيفية التى تكون عليها الأشياء". وسوف يجد مثل هذا القارئ ذو المعتقدات الراسخة، ما يتوقعه من توصيف "الحياة الإنسانية" فى "الحب فوق هضبة الهرم"، التى يتأسطر فيها المكان أحيانًا، ويتأنسن (يصير إنسانًا) فى أحيان أخرى.

المكان / الشبح!

وقبل النظر إلى صورة المكان الرمزية فى مختتم النص (المبنى بأسلوب هرمى يعتمد على الوصول تدريجيًا إلى الذروة فى النهاية)، فإنه ينبغى الإلمام بالوجه الآخر من هذه الصورة، وهو ما يتعلق بالحدث المتدرّج فى جموحه وفورانه، ورفضه للعقل منذ بداية الأقصوصة حتى ذروة نهايتها فوق هضبة الهرم.

كان على عبد الستار فى بداية الأمر مواطنًا بدرجة مقبولة، وإنسانًا بدرجة لا بأس بها، على حد تعبير المؤلف. شهد رأسه **"حوارًا طويلًا عن الفقر والتخلف والسلام والديمقراطية، والتموين والمواصلات**

والطرق، وبه أيضًا موضع لهموم الأسرة الكبيرة، كالصراع بين الشرق والغرب، تلوث البيئة، نضوب المواد الأولية، العلاقة بين العالم المتطور والعالم الثالث، احتمالات الحرب النووية.."، ولكن صاحبنا بعد أن التحق بالوظيفة الرسمية الروتينية "فتر تفكيره وتقهقر وذاب فى اللامبالاة"، وبسبب الفراغ والبطالة تضخمت همومه الشخصية، وصار الجنس هو محور حياته الوحيد، وجوهرها، وتلخص حلمه فى مناجاته لنفسه: "أريد امرأة، أية امرأة!"، وصارح ذاته بذلك فقال لرجاء محمد زميلته فى العمل: "كل إنسان له حلمه، والحقّ أننى أحلم بشريكة حياتى!".

على عبد الستار، المولود فى عام الثورة ١٩٥٢، والذى ناهز الحلم فى عام ١٩٦٧ المشئوم (لاحِظْ الرموز الزمانية المستخدمة)، هو ابن الطبقة البرجوازية الصغيرة التى تقلّصت وكادت تندثر، وفقًا لمتغيرات سبعينيات القرن العشرين الاقتصادية، فى حين علا شأن فئة الحرفيين التى ينتمى إليها "أحمد عبد المقصوذ"، السّبّاك الذى تقدم لطلب يد شقيقة "على عبد الستار"، وتمت الموافقة عليه لامتلاكه شقة بالمعادى وسيّارة، ولأنه "ينتمى اليوم إلى طبقة أعلى". وقد فطن على عبد الستّار إلى حقيقة وضعه الطبقى الجديد، وكثيرًا ما كان يردد: "كنا طبقة وسطى، وأصبحنا من الطبقة الدنيا"، و"نحن الفقراء الجدد فى مقابل الأغنياء الجدد"، و"الشواربيون للشواربيات" (نسبة إلى شارع الشواربى الذى تباع فيه البضائع المستوردة الغالية)!

ولكن: هل يظل الاستسلام لصوت العقل؟! إنه وفقًا لذلك الاستسلام فَـ**"الزواج مستحيل، والانحراف أصبح خيالى التكاليف!!"**، فماذا يفعل صاحبنا أمام صوت العقل، وبخاصة بعد أن بدأ قلبه ينبض بالحب للمرة الأولى؟!

الهجرة إلى بلاد العرب ؟! حلم الهجرة ؟! إنهم يدعون أهل المهن والحرف، وصاحبنا لا من هؤلاء ولا من أولئك. وما فرصة الحقوقيّ؟ إنها نادرة جدًا. لا، .. لا داعى للعقل، فَـ**" لن يجد أحد فرصته فى العقل أبدًا. ما فائدة العقل فى عالم لا معقول؟ لا مفر، لا مفر"**. وبالفعل، يتفق الحبيبان على أنه **"لم يبقَ سوى تجربة الجنون. إذا صدَّكَ العقل عن السعادة فجرّب الجنون، أليس ذلك من العقل أيضًا؟!"**.

وتتردد رجاء فى البداية وتتهم حبيبها بأنه "يحلم بحياة الطيور"، ثم تقتنع بآرائه حين يلخّص كل شيء بقوله: **"يلزمنا قدر من الجنون نلقى به عالمنا المجنون"**. وتتحرك الأحداث وفقًا لذلك، ويتزوج الحبيبان سرًا، ويظلان يختطفان اللقاءات فى غرف الفنادق، ولكنهما عدلا عن هذا (المكان) بعد أن افتضح أمرهما.

وفى ذات مساء لا يخلو من دفءٍ قررا التوجه إلى (هضبة الهرم)! إنها رحلة الجنون الكامل، بعد أن ضربا بكل ما هو رسمى عرض الحائط: العادات، التقاليد، حكمة الآباء، مقالات الصحفى عاطف هلال المثالية دون إمكانية لتطبيقها، نصائح الأصدقاء، إلخ إلخ. وينعقد اللقاء الأخير فوق هضبة الهرم، حيث **"لم يبقَ الهلال الوليد فى السماء إلا قليلًا، ثم انتشر ظلامٌ مريح. عن يميننا ويسارنا مرقت**

الأشباح إلى الخلاء، وذابت فى الظّلمة، ضممتُها إلى بحرارةٍ وأنا أقول معتذرًا: إنها ظروف استثنائية لعينة، ولسوف نضحك عليها فى القريب، وأطلّتْ علينا القرون من فوق الهرم وهى تضرب كفًا بكف!" (ص: ١٩١).



فوق هضبة الهرم .. تتحقق حالة الجنون الحلمى الجميل !

لقد مارس الزمان جنونه هو الآخر لتكتمل الدائرة: جنون الحدث - جنون المكان - جنون الزمان!! ومعلوم بالضرورة، وهكذا يرى هاشم النحاس فى كتابه "نجيب محفوظ على الشاشة"، أن المكان والزمان لا يمكن فصلهما على الإطلاق فى الأغراض الفنية، فمن المستحيل الحصول على التأثيرات الزمانية فى الرواية بدون تصوّر للمكان.

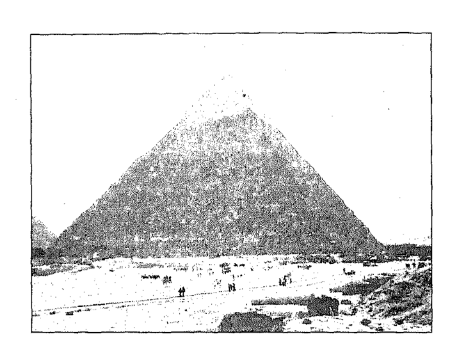


هنا هضبة الهرم: جنون الحدث، جنون الزمان، جنون المكان!

ولم يجئ اختيار هضبة الهرم اعتباطًا، فإنها المكان الملائم للتحدّى الكبير: تحدّى التاريخ، تحدّى الجدود .. كل الجدود، تحدّى الأشباح، تحدّى السماء، وتحدّى رجل الشرطة الذى **"اكتفى بجنيه ثمنًا لانصرافه فى هدوء!!"**.

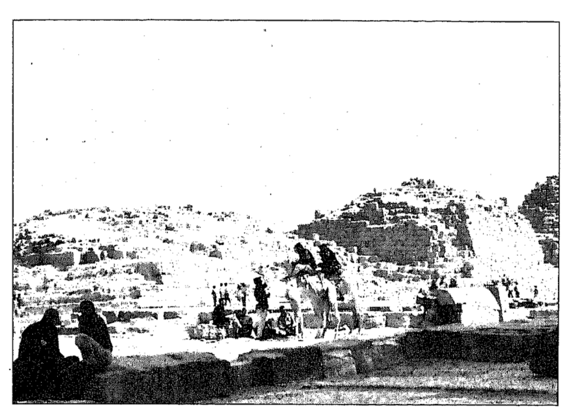


ما فائدة العقل فى عالم لا معقول؟!



هنا : تحدّى الشرطة ، والجدود ، والتاريخ !

إن أسلوب البناء الهرمى الذى توخاه نجيب محفوظ فى أقصوصته، لا تختلف طبيعته فى واقع الحال عن تكنيك بناء الكثير من الروايات البوليسية العالمية، بحيث يؤدى الفعل الصاعد الذى لا رجعة فيه، على حد مقولة أونج فى كتابه " الشفاهية والكتابية" (ترجمة الدكتور حسن البنا عز الدين)، يؤدى إلى توتر لا يكاد يُحتمل، ثم تزيل المعرفة النهائية التوتر بمفاجأة متفجرة، فى حين يزيل حل العقدة التباس كل شىء نهائيًا، وينفرج الموقف.



تحول المكان إلى أسطورة ليواكب لا معقولية الحدث

لقد أطلق الكاتب الكبير نجيب محفوظ "المكان"، فى هذه المرّة من
بروازه الواقعى، وجعله يطير مع عصافير الخيال التى تمارس جنونها
بحرية، رغبةً فى الوصول إلى مفتاح النجاة من آليّات الواقع المرير!

المكان .. الإنسان !

بقلم سناء البيسي

(رئيسة تحرير مجلة "نصف الدنيا" سابقًا)

ذهب يبحث عن الصعب والجديد، شريف الشافعى، الأديب الصحفى، الشاعر الذى لا يقدّم للمطبعة ما هو متداول، أو فى حكم شغل فراغ الصفحات، وإنما من خلقه وإبداعه، أن يبحث ويتقصى وينشغل، ليشغل معه القارئ فيما ذهب إليه من باب يُطرق للمرة الأولى.

جديد ابن منوف الشافعى اليوم، من بعد مفاجأته الأخيرة بعمله الشعرى الضخم "الألوان ترتعد بشراهة" قراءته المتفردة لأديبنا الكبير نجيب محفوظ من نافذة "المكان"، فقد أخذ على عاتقه عملية استكشاف وتأصيل الأمكنة، التى كتب عنها، ومنها، صاحب نوبل رواياته الشهيرة، مثل ثلاثيته التى تتكون من ألف وخمسمائة صفحة، تتبعت حياة ومعتقدات ومآسى وغراميات أفراد عائلة عبد الجواد، فترة ما بين الحربين العالميتين، وإبان الحرب العالمية الثانية.

وشأن الروايات الطويلة التى تعالج حياة أسر بأجيالها المتعددة، مثل روايات تولستوى، وفيكتور هوجو وغيرهما، تجرى أحداث الثلاثية فى أماكن مختلفة، يتغير فيها المسرح الدرامى من حى إلى آخر، تبعًا لتتابع حركة الأجيال قبل الثورة، حيث اكتملت الثلاثية فى عام ١٩٥٢. من هنا ذهب المؤلف كالمخبر البوليسى يفتش فى حى الجمالية، عن بيت أمينة فى بين القصرين، ودكان أحمد عبد الجواد أمام جامع برقوق بالنحاسين، ومقهى زقاق المدق، وعطفة قصر الشوق، ووكالة السكرية، وخان الخليلى، وحى قشتمر، وبين السرايات فى العباسية الشرقية، عندما كانت فى زمان رواية "قشتمر" واحة فى قلب صحراء مترامية. ذهب المفتش إلى حلوان يبحث عن آثار بيت سنية بطلة رواية "الباقى من الزمن ساعة"، واعتلى صخور الأهرامات ليستنشق أجواء "الحب فوق هضبة الهرم"، ومضى يتتبع آثار نجيب محفوظ من عطفة لحارة لزقاق لمدينة، ليمتعنا بكتاب له جاذبية خاصة، تقوى كلما تقدمنا من فصل إلى آخر.. ليست تلك الجاذبية بمعنى الإثارة التى يركض وراءها الذوق السائد المحقون بمصل البحث عن المانشيتات الحمراء، وإنما إيقاع له حساسية لافتة واحترافية واضحة تفتح الباب للقارئ والمثقف، للدخول إلى تجربة ذاتية لكاتب يشارك فى صياغة أجواء أدب نجيب محفوظ، المكان.. فأنتَ إذا وصفتَ البيتَ فقد وصفتَ الإنسان.

المؤلّف

=====

شريف الشافعي

* شريف الشافعي

* من مواليد مدينة منوف فى عام ١٩٧٢.

* تخرج فى قسم الصحافة بكلية الإعلام جامعة القاهرة فى عام (١٩٩٤).

* أصدر ثلاثة دواوين شعرية هى:

** "بينهما .. يصدأ الوقت"، ١٩٩٤، سلسلة "كتاب إيقاعات الإبداعى".

** "وحده يستمع إلى كونشرتو الكيمياء"، ١٩٩٦، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة "إبداعات".

** "الألوان ترتعد بشراهة"، ١٩٩٩، "مركز الحضارة العربية". وفى طبعة ثانية عن الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، سلسلة "الجوائز".

* عضو منتدى الكتاب العربى على الإنترنت فى سويسرا، وله صفحة شخصية باسمه فى المنتدى.

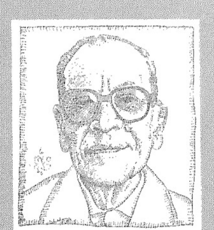
* تُرجمت قصائد من دواوينه إلى الإنجليزية فى كتاب "لحظات

مقارنة" للدكتور محمد عنانى والدكتور ماهر شفيق فريد، ١٩٩٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

* الموقع الإلكترونى: (www.sharif.50megs.com)

* يعمل حاليًا سكرتير تحرير مجلة "نصف الدنيا" الأسبوعية (مؤسسة الأهرام الصحفية).

فهـــرس



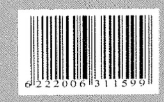
المكان الشعبي

بين المكان الواقعى وبين الرواية التى خرجت منه مسافة دقيقة، كيف يتماس معها المبدع وكيف يستلهمها، وكيف يتجاوزها ؟ وإذا كان هذا المكان فى روايات نجيب بخاصة، فإنه يكتسب بعدًا أعمق وجوديًا وفلسفيًا، هذه المسافة الدقيقة هى مايحاول المؤلف اكتشافه، فقد حمل كاميراته وذهب إلى الأماكن الحقيقية التى تحدّث عنها نجيب محفوظ، ورصد الفارق بين المكان كما هو
الواقع وبين المكان كما هو فى الرواية، محاولاً
كيف تجلى المكان فى أدب صاحب نوبل، وما ال
التى اكتسبها، وماالملامح التى أكسبها هذا ا
للإنسان العائش فيه، وكيف أثّر فيه وتأثر به.

إنها رحلة شاقة وشائقة وممتعة قام بها شاعر م
عاشق لنجيب محفوظ.

الرسم والتصميم : محمد حجي

Bibliotheca Alexandrina
06224982
36
48


6222006311599

الدار المصرية اللبنانية